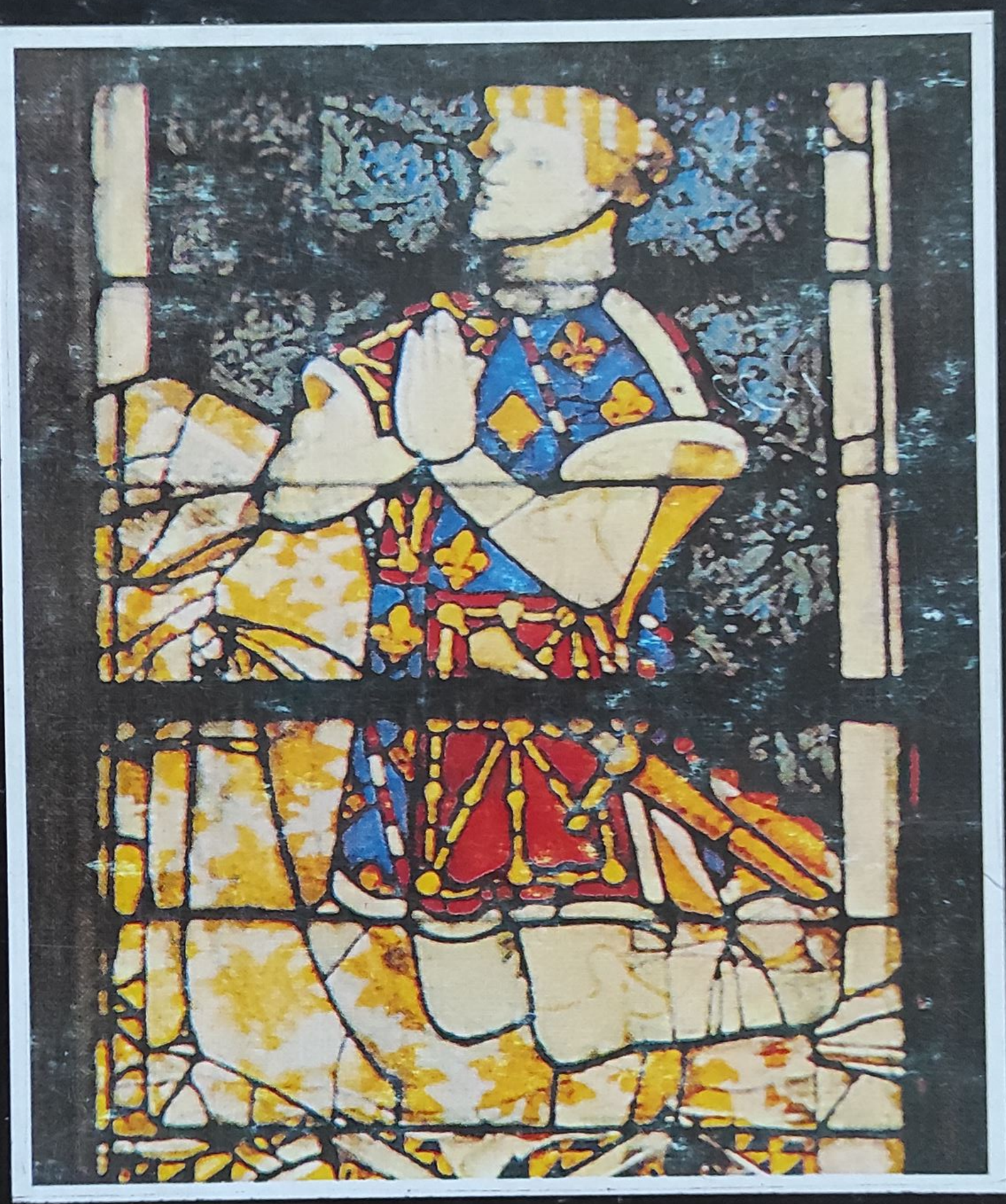
7359

PAVEL CHIHAIA

# ARTĂ MEDIEVALĂ

*****



## Sfârșit și început de ev

ALBATROS

*Pavel Chihaia interroge l'oeuvre d'art. Savamment, après d'immenses lectures. Son regard aigu et l'ampleur de sa culture font honneur à ce pays malheureux qu'il a dû fuir naguère pour continuer de travailler librement. Analysant quelques ensembles sculptés ou peints dans les dernières années du XIVe siècle, il affronte une question majeure, parmi celles que pose l'évolution de la culture occidentale durant ce qu'on appelle le Moyen-Age: pourquoi des artistes furent-ils requis, à un certain moment, par ceux qui leur passèrent commande, de représenter le corps de l'homme en décomposition? Pour donner meilleure réponse, l'auteur se tourne vers des sources d'information qu'utilisent les historiens des idées, ceux de la religion et ceux de la société. Il sait en effet qu'il est vain de vouloir comprendre les phénomènes artistiques si l'on ne connaît pas ce que pensaient, ce que croyaient, ce que désiraient les hommes pour qui travaillèrent les architectes, les tailleurs d'images et les orfèvres. Cette ouverture sur la grande histoire est seule féconde. On le verra clairement en lisant ce texte très riche et d'une admirable pertinence. Il démontre la nécessité de briser les cloisons en qoui s'est quelquefois enfermée l'histoire des arts.*

**Georges Duby**
de l'Académie Française

# CUVÂNT ÎNAINTE

În evoluția monumentelor funerare occidentale, începând de la sfârșitul secolului al XI-lea putem remarca, către 1370, un fenomen ciudat: reprezentarea trupului celui defunct *in transis*, adică în decompoziție. Primul monument care înfățișează în toată urâciunea decompoziția biologică este mormântul lui François de la Sarra, lucrat între 1363 și 1370 pentru biserica castelului din La Sarraz. Diverși autori au propus explicații în legătură cu acest fenomen artistic, considerând tendințele realiste care apar în epocă, „refulările" sau catastrofele din natură care au avut loc de-a lungul secolului al XIV-lea.

Dar nu numai monumentele funerare ne dezvăluie personaje *in transis*, găsim de asemenea în pictură și în literatură trupuri în decompoziție, și prezența acestor imagini în cultura umanității este foarte veche. Pentru a înțelege mai bine împrejurările în care a apărut decompoziția în sculptura funerară, ne-am orientat cercetările, în cadrul tezei noastre de doctorat de Universitate de la Sorbonna (1971 – 1973), pe trei fire conducătoare: a) tradiția decompoziției în literatura biblică și patristică; b) evoluția temei celor Trei vii și trei morți, în cadrul căreia apar, în pictură, corpuri în decompoziție; c) romanul *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würzburg, care a inspirat personajul Prințul lumii, sculptat în piatră pe fațada mai multor catedrale. Sculpturile funerare *in transis* s-au inspirat din reprezentările pictate în legătură cu tema Întâlnirii dintre cei trei vii și cei trei morți și, totodată, din imaginile Prințului lumii. Nu ne propunem să prezentăm sistematic, să trecem în revistă, frescele, miniaturile, poemele și sculpturile în care apar trupuri în decompoziție, ci să punem în lumină originile, evoluția și semnificația decompoziției în general și a monumentelor funerare *in transis*, îndeosebi. Ceea ce nu înseamnă că nu ne vom ocupa și de unele din datările propuse de Willy Rotzler, care a redactat corpusul cel mai recent și mai important al acestor reprezentări.

În ceea ce privește autorii care s-au ocupat de tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți în cultura medievală, ei fac parte din două grupe: cei care consideră că originea acestui motiv se află în Italia (Liliane Guerry, Alberto Tenenti) și cei care afirmă că el se găsește în Franța (Willy Rotzler). O serie de analize (mai cu seamă în legătură cu poemul latin *Cum apertam sepulturam*) și de analogii între imagini și opere literare ne-au permis să demonstrăm că tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți a apărut în Italia și, de acolo, s-a răspândit spre nord, apoi în vestul Europei.

Până în prezent, decompoziția în sculptura funerară a fost asociată în exclusivitate cu imagini zugrăvite în Italia (J. Baltrušaitis) sau cu miniaturi franceze (Willy Rotzler). Suntem de acord cu influența italiană, observând că vermina (șerpii și broaștele) care se află la prima și cea mai interesantă sculptură funerară, cea din Elveția, din La Sarraz, prezintă, de asemenea, importante asemănări cu aceea pe care o găsim pe spatele Prințului lumii, înfățișat în piatră la Strasbourg, Freiburg-im-Breisgau și Basel.

Povestirea medievală *Recompensa lumii* (care a inspirat personajul Prințul lumii), ca și frescele din Italia, au fost înfăptuite de către curentul franciscan, în viziunea sa despre lume, influențate de literatura sa. Imaginile decompoziției erau destinate mai cu seamă cavalerilor, celor care, uitând țelurile pentru care ordinele au fost create, s-au îndreptat către amorul curtenitor, muzica profană, poezia lui Ovidiu, fabulațiile epice și compozițiile alegorice de dragoste care aveau nevoie de timp și de

fantezie pentru a putea fi descifrate, totodată înavuțind pe cavaleri cu o nouă sensibilitate, în contrast cu vechea tradiție. Deci, în concluzie, constatăm un conflict între Biserică și cavaleri, ilustrat de asemenea de literatura patristică și laică, și de imagini plastice.

Un capitol prezintă pe Prințul lumii, un altul fresca Triumful morții din Pisa, opera cea mai interesantă din ciclul zugrăvit al Întâlnirii celor trei vii cu cei trei morți, unde este înfățișată, în mod clar (și scrisă în cartele explicative) neînțelegerea dintre Biserică și cavaleri, considerați, de astă dată, drept o categorie socială.

Cele două opere de artă pe larg comentate în literatura de specialitate, monumentul lui François de la Sarra și cel al cardinalului de La Grange, sunt prezentate în detaliu, după studiul simbolurilor, al semnificației lor pentru contemporani, al modelelor anterioare. Concluzia este că cel de al doilea monument ne revelă o optică diferită de primul, sculptat la mijlocul secolului: ni se arată că, pentru cei care își închină viața lui Dumnezeu, decompoziția nu apare decât ca o etapă către viața viitoare, luminoasă și nu ca un fenomen în sine.

Se cuvine a menționa că, în cercetările noastre, am folosit concluziile lui Georges Duby – mai cu seamă cele menționate în *Fondements d'un nouvel humanisme* – care pun în lumină începuturile vocației laice a cavalerilor. În continuare, noi ne-am propus să aratăm că Biserica a răspuns la aceste tendințe, printre altele, prin sculpturile funerare *in transis*.

Un fenomen artistic analog, în perspectiva timpului, reapariția decompoziției la începuturile Contrareformei, cu același caracter de *memento mori* pentru cei care se îndepărtau de Roma, vădește verosimilitatea interpretării noastre, și anume că în secolul al XIV-lea este vorba, de asemenea, de o categorie denunțată ca vinovată: aceea a cavalerilor.

Prin urmare, sculptura funerară medievală înfățișând decompoziția nu poate fi considerată ca o tendință a epocii către macabru, nici ca expresia unei refulări, nici ca rezultat psihologic al catastrofelor naturale care au jalonat secolul al XIV-lea, ci ca simbol al unui conflict social și spiritual totodată între două moduri de viață: unul care se inspira din învățăturile tradiționale creștine, și altul care căuta modelele și în antichitatea greco-romană.

Lucrarea de față, care și-a propus să pună în lumină unele aspecte ale conflictului dintre aceste două tendințe de la sfârșitul evului mediu, a apărut, în primul rând, cu înalta înțelegere a profesorilor George Oprescu și Louis Hautecoeur. Păstrăm o vie recunoștință regretatului profesor Louis Grodecki, care a fost directorul nostru de studii la Universitatea din Paris, Sorbonna, în anii 1971–1973, precum și profesorului Pierre Chaunu, președintele Comisiei de doctorat, și profesorului Alberto Tenenti, pentru amabilitatea cu care ne-au înavuțit cu prețioasele lor sugestii. Adresăm, de asemenea, călduroasele noastre mulțumiri profesorului Georges Duby, care a deșteptat interesul nostru pentru câteva fenomene culturale determinante din evul mediu.

Dorim să menționăm, pentru atenția lor binevoitoare, numele doamnelor Aline Baud-Bovy, Yvonne Oardă (care a avut amabilitatea să revadă textul francez) Monique Wegrowe, și al lui Jacques Monnet, precum și al lui Aureliu Răuță fără a cărui generoasă inițiativă, ediția franceză a acestei cărți nu ar fi putut fi tipărită.

Soției mele Maria-Ioana și fiului meu Matei, care mi-au fost mereu alături la înfăptuirea idealurilor și cărților mele, le mărturisesc, și aici, afectuoasa mea gratitudine.

Pavel Chihaia

# Capitolul I

## SFÂRSIT SI ÎNCEPUT DE EV

Ernst Robert Curtius, care s-a ocupat și de evoluția instituțiilor și mentalităților cavalerești din Europa, consideră că la constituirea lor, ordinele au preluat anumite tradiții cristalizate anterior (legate în mod arbitrar, de unii autori, de instituția cavalerilor ca atare), cum ar fi, de pildă, sentimentul de fidelitate al vasalului sau bucuria și dragostea cavalerească, existente încă din 1100 în sudul Franței. Un concept laic, așa-numita *liberalitas*, poate fi găsit în multe poeme latine anterioare anului 1150, în *Oglinzile principilor (Fürstenspiegel) și* în romanele latine despre Alexandru cel Mare. Adesea „liberalitatea", virtutea care se exteriorizează prin donații cu caracter gratuit, virtute princiară de proveniență antică, s-a asociat cu „clemența", contribuind încă din secolul al XII-lea la conturarea trăsăturilor laice ale cavalerilor[1].

Se pare că de timpuriu a existat o deosebire de mentalitate între biserica din evul mediu, care combătea războiul și cariera armelor pe de o parte și reprezentanții acestor activități pe de alta. De-abia în secolul al IX-lea se poate constata o conciliere între *militia Dei și militia saecularis,* iar în Franța trebuie să așteptăm secolul al XI-lea pentru a vedea conturată „ideea de apărare a bisericii, simbolismul bisericesc al vieții de războinic și legăturile evidente ale cavalerilor cu cultul sfinților"[2]. Oricum, cristalizarea deplină a acestor legături are loc în a doua jumătate a secolului al XI-lea, când papalitatea reușește să își alăture această categorie socială. În această epocă, luptele normanzilor duse în slujba Scaunului apostolic vădesc pentru întâia oară un caracter de cruciadă, fie că este vorba de expediția normandă din Anglia, din 1066, fie de cruciada din Spania, din 1064, care a dus la cucerirea cetății Barbastro. Cartea relevantă a cavalerului creștin din evul mediu timpuriu este *De vita cristiana* a lui Bonizo din Sultri, unde găsim asociate atât etica creștinătății, cât și concepția antică romană despre militărie, colorată cu ideea de supunere personală germană. Carl Erdmann subliniază că „acești cavaleri din jurul anului 1100 nu au de-a face nici cu dragostea (*Minne*) și nici cu cultura curteană"[3].

Dar după intervalul 1097–1289, în care marile cruciade pentru eliberarea Ierusalimului au marcat în istorie activitatea de vârf a ordinelor de cavaleri creștini, cele două elemente importante care au stat la temeiul activității și finalității lor au început să se contureze din nou, vocația laică – de astă dată corespunzând unei alte viziuni decât celei din evul mediu timpuriu – devenind tot mai evidentă, în detrimentul celei religioase.

Încă de la sfârșitul secolului al XI-lea, când începe rivalitatea dintre sacerdoțiu și imperiu, cavaleria este, desigur, și ea implicată în această dezbinare și legătura puternică pe care o vădesc cruciadele începe treptat să se destrame. Dacă în vremea papei Inocențiu al III-lea (1198–1216), care îi detronă pe Otton al IV-lea și pe Ioan fără Țară, Scaunul apostolic reușea să-și mențină autoritatea dar nu cu unanimă aprobare, spre sfârșitul secolului, puterea papală se stinse de la sine, și trimisul lui Filip cel Frumos îl arestă, pur și simplu, în 1303, pe papa Bonifaciu al VIII-lea, care se opunea regelui Franței în privința desființării și confiscării uriașelor bogății ale Ordinului Templierilor.

În 1305, Filip cel Frumos reuși să-l impună papă pe arhiepiscopul de Bordeaux, Bertrand de Goth, care luă numele de Clement al V-lea și se stabili în 1309 pe dome-

niul dăruit papilor de regii Franței, la Avignon. Timp de șaptezeci de ani, între 1309 și 1378, papii, aleși din clerul francez, își stabiliră reședința la Avignon, și aceasta a avut consecințe în ce privește tendințele de emancipare ale cavaleriei apusene.

Dar raporturile cavalerilor cu biserica nu pot fi înțelese fără evocarea împrejurărilor în care propriul lor prestigiu, crescut în eclipsa evidentă de putere a scaunului papal, începe și el să intre în declin, după marile înfrângeri de la Crécy, Poitiers, culminând cu aceea de la Azincourt, din 1415, dată care se consideră a fi sfârșitul celei mai vechi tradiții cavalerești.

Dacă marea dezbinare a bisericii occidentale trebuie căutată în disputa pentru învestitură dintre Henric al IV-lea și papa Grigore al VII-lea, războiul „de o sută de ani" (1337–1453) a avut în germene rivalitatea care l-a opus pe Filip al VI-lea de Valois lui Eduard al III-lea, regele Angliei, ambii nepoți (însă primul de fiu, al doilea de fiică) ai lui Filip cel Frumos și pretendenți, după moartea fiilor acestuia din urmă, la tronul Franței.

Eduard al III-lea, dezamăgit în pretențiile sale, refuză să presteze omagiul de vasal, ca posesor al fiefului Guyenne, și incită la răscoală și pe flamanzii cuprinși pe atunci în hotarele Franței, dar dependenți, prin vestita lor industrie de postavuri din Bruges, Gand și Ypres, de importurile de lână englezească.

Războiul începu în 1337, după ce Filip al VI-lea hotărî ocuparea provinciei Guyenne, iar ca replică, Eduard al III-lea își arogă titlul de rege al Franței.

Excelenta organizare militară a forței expediționare engleze, în special a corpului de arcași, faptul că alături de rege se aflau nu numai nobili, ci și cavaleri de origine burgheză – simplul criteriu de înălțare la acest rang fiind venitul anual, care nu trebuia să fie mai mic de douăzeci de livre –, apoi conflictul pe câmpul de luptă între mercenarii pedestrași genovezi, obligați să se retragă în fața ploii de săgeți englezești, și cavalerii francezi, grăbiți de a ajunge – indiferent cum – în prima linie a frontului de luptă, au dus la dezorganizare, la haos, și apoi, la răsunătoarea înfrângere a lui Filip al VI-lea de la Crécy (1346). O săptămână mai târziu căzu portul Calais, și astfel, englezii avură o poartă deschisă către întraga Franță. Ca și cum aceasta nu ar fi fost de ajuns, ciuma neagră, care în 1348 pustii Italia, ucise și o treime din populația Franței[4].

Succesorul lui Filip al VI-lea, Jean le Bon, în conflict cu unul dintre cei mai puternici feudali ai Franței, Charles le Mauvais, rege al Navarei și conte d'Evreux, care se alie cu englezii, pierdu inițial teren în Normandia, apoi, în 1356, suferi o nouă înfrângere de mari proporții la Poitiers, unde Prințul Negru, fiul lui Eduard al III-lea, distruse o bună parte din cavaleria franceză. O altă parte, în frunte cu regele Jean le Bon, fu dusă în captivitate la Londra.

La Paris rămase succesorul la tron, delfinul Carol, viitorul Carol al V-lea, care, pentru a face față ofensivei engleze și gravelor probleme sociale și economice, convocă Statele generale ale regatului, adică clerul, nobilimea și burghezia („le commun"). Burghezii, mai numeroși și puternici în State, conduși de consilierul principal al Parisului, Etienne Marcel, încercară să impună o delimitare a prerogativelor regale, printr-o cartă asemănătoare celei engleze, intitulată „Grande Ordonnance", care prevedea că Statele generale aveau dreptul de a se reuni oricând, fără convocarea regelui. Nici un nou impozit nu putea fi stabilit fără consimțământul Statelor și perceput fără o strictă supraveghere. Nouă reformatori generali numiți de State urmau să schimbe întreaga administrație și să-i revoce pe funcționarii incorecți. Burghezia franceză nu a fost susținută de nobilime și de cler, iar conducătorul ei, Etienne Marcel, a fost ucis.

În nordul Franței, țăranii organizați în așa-numitele „Jacqueries" se revoltară

împotriva seniorilor, cerându-și drepturile. Nu a existat însă o legătură între clasa burgheză a orașelor și cea a țăranilor și aceste mișcări nu au dus la rezultate în ceea ce privește emanciparea socială și politică a Franței.

Delfinul Carol reuși să-și consolideze poziția în Paris și Eduard al III-lea, prin pacea de la Brétigny, renunță la coroana Franței, primind în schimb un imens teritoriu în sud-vestul acestei țări, menținându-și portul Calais. Jean le Bon, care își plătise răscumpărarea cu trei milioane de scuzi de aur, a fost nevoit să se întoarcă la Londra – unde a și murit – deoarece fiul său, lăsat ca ostatic, evadase din insulă.

Dar pacea de la Brétigny, care scăpa Franța, cel puțin pentru o vreme, de obsesia dominației engleze, a avut o consecință neașteptată – apariția „Marilor companii", compuse din mercenari și chiar luptători francezi. Obișnuiți până în 1356 să trăiască din jafuri și spolieri, ei se văzură dintr-o dată privați de posibilitățile de îmbogățire ale acestor activități sângeroase. Tratatul care aducea pacea însemna pentru ei lipsă de ocupație și ruină.

Aceste „Mari companii", briganzi organizați la scară mare, după modelul armatelor regulate, atacau sate, castele și chiar orașe, cerând răscumpărări foarte ridicate, pretinzând tributuri în bunuri și bani. Cei care se opuneau erau trecuți prin vârful săbiei și jefuiți. Cronicarii, și îndeosebi Froissart, descriu aceste calamități anarhice care au fost îndepărtate de-abia către sfârșitul deceniului de către regele Carol al V-lea, cu ajutorul bretonului Du Guesclin. Acesta din urmă, victorios în 1364, în ajunul încoronării lui Carol al V-lea, asupra rivalului acestuia, Charles le Mauvais, regele Navarei, adună în 1369 o mare parte din bandele Companiilor și le conduse în Castilia, unde doi frați își disputau coroana, apoi nimici restul mercenarilor rămași.

Du Guesclin, adoptând o nouă tactică, renunțând la bravada și gratuitățile pe care cavalerii de modă veche le desfășurau la război, înfăptuind o solidă infanterie cu ajutorul claselor sociale pe care tradiția nu le consemna și dorea ca războinici, hărțui pe englezi, le distruse trei armate și-i obligă să părăsească aproape în întregime teritoriul Franței. În urma conflictelor dinastice din Anglia, Franța cunoscu treizeci și cinci de ani de pace. Războiul reîncepu de-abia în 1415, în timpul domniei lui Carol al VI-lea, fiul lui Carol al V-lea, când francezii suferiră o nouă și memorabilă înfrângere, la Azincourt[5].

Dacă putem constata, începând cu bătălia de la Crécy (1346), un lent declin al cavaleriei, care va culmina cu înfrângerea de la Azincourt, ea își manifestase și o serie de trăsături care îi conferă un conținut propriu. Istoriografii sânt de acord că din trecerea în revistă a scrierilor din epoca lui Filip al VI-lea, Jean le Bon, și Carol al V-lea, care se desfășoară de la 1328 la 1364, se poate desprinde o „sete de viață" care oglindește în primul rând schimbarea viziunii mai vechi despre existență a cavalerilor, despre care aminteam la începutul acestui capitol – mentalitatea sobră și umilă, în spirit creștin – și apariția unui curent de puternice tendințe laice. Viața modestă a regilor din evul mediu timpuriu, oglindită în inventarul sărăcăcios al mormintelor lor[6], contrastează cu știrile despre serbările magnifice pe care le inițiază Filip al VI-lea în castelul său din Vincennes, și pe care nu le întrerup nici dezastrele războiului de o sută de ani, nici ciuma neagră. Cu regele Jean le Bon, voluptatea divertismentelor laice și pasiunea veșmintelor bogate stăpânesc tot mai mult spiritele: cavalerii se întrec în a se împodobi cu pietre prețioase, cu perle, cu decupuri, cu papiote, cu broderii, cu pene, „imagini ale frivolității lor", cum scrie François Mezeray[7].

După bătălia de la Poitiers, cu tot dezastrul trupelor franceze și mai cu seamă al cavalerilor, luxul exagerat și liberalizarea moravurilor au continuat nestingherite.

La Paris, prinții de sânge apar înconjurați de o curte foarte numeroasă, alcătuită

din tinerii avizi de privilegii și de glorie, preocupați în permanență de „actualitățile“ vremii: de muzică laică, de baluri, de ospețe, mascarade și reprezentații. Regii îndepărtatei Sicilii și ai Navarei domnesc, de obicei, de la Paris. Ducii de Berry, de Bourgogne și de Bourbon nu își vizitează decât câteva zile pe an domeniile[8].

Filip Îndrăznețul și Louis de Bourbon cer regelui Carol al V-lea să instituie „o curte a amorului“, în timp ce ciuma pustia Parisul, pentru a „petrece timpul cât mai agreabil și pentru a găsi prilejuri de noi amuzamente“. (Marea „curte a amorului“ a fost constituită efectiv mai târziu, la 14 februarie 1405)[9]. Isabela de Bavaria, de câteva ori regentă în timpul nebuniei soțului ei, Carol al VI-lea, scandalizează contemporanii prin liberalismul și luxul ei exagerat, care convenea însă cavalerilor. În această epocă, veșmintele de curte se numeau „costume nebunești“ și atunci când cineva apărea la festivități într-o ținută mai sobră atrăgea de îndată atenția. Ducele de Orleans purta o surcotă pe care figurau brodate de-a lungul celor două mâneci toate cuvintele cântecului „Doamnă, nu mai sânt voios“, folosindu-se nu mai puțin de cinci sute șaizeci de perle.

Doar călugării îndrăzneau, de la înălțimea amvonului, să-i stigmatizeze pe extravaganți, indiferent de rangul acestora, și un predicator, Jacques Legrand, nu se temu să-și întrerupă predica pentru a arăta cu degetul și a dojeni cu cuvinte aspre pe regina Isabela, care intrase în biserică într-o ținută neconvenabilă[10].

Georges Duby observă că în secolul al XIV-lea nu mai putem vorbi de „perfectul cavaler“ al secolului al XI-lea, de care erau legate virtuți bărbătești și militare, de forță, vitejie sau loialitate. O conduită curtenitoare a bărbaților, atât față de soții cât și de iubite, a luat locul unor raporturi mai fruste, și cântecele de dragoste, locul marilor epopei de vitejie „les chansons de geste“.

Dragostea devenise un joc, o strategie, cu reguli și cu un cod care trebuiau respectate și, mai cu seamă, înțelese de cel care dorea să treacă drept cavaler. Singurul mijloc pentru noii cavaleri de a fi primiți în cercurile mondene era de a dovedi, în strategia amoroasă ca și în cea războinică, o deosebită abilitate și un impecabil respect al regulilor. Iată de ce, după Duby, în secolul al XIV-lea arta începe să exprime ceremonialul profan al Vitejiei și Curtoaziei, în detrimentul liturghiei sacre[11].

Amorul curtean nu presupunea o simplă diversiune pasională, ci o alegere deliberată. Femeia nu era cucerită cu forța, ci câștigată prin dovezi, învingându-i-se treptat rezistența. Așteptând predarea iubitei, cavalerul desfășura o strategie minuțioasă care îi apare lui Georges Duby ca o transpunere rituală a tehnicii vânătorii, a jutei sau asaltului fortăreței. Doamna aleasă poate fi comparată cu un turn asediat. Totodată, eminentul istoric observă că vocabularul și gesturile curtoaziei derivă din formulele și riturile vasalității[12].

În ceea ce privește curțile amorului, apărute întâi în Languedoc și Provence, imitate apoi în Champagne și Flandra, ele se vădesc adunări convocate de doamne ilustre prin naștere și cunoștințe, la care se discutau probleme de galanterie, dragoste și curtoazie[13].

Serbările și jocurile licențioase se țineau lanț, erau în atenția tuturor. Regele Jean le Bon, dispunea – ca prizonier la Londra – de nu mai puțin de șaptezeci de servitori. El primea din Franța uleiul, vânatul și vinurile. Avea cu sine o orgă, își cumpărase și o harfă, complăcându-se în compania menestrelilor. Citea adesea romane cavalerești, consulta astrologi și privea cu interes bufoneriile nebunului curții. Urmașul lui, Carol al V-lea, considera că nimic nu vădește mai bine măreția unui rege ca tezaurele de orfevrărie, emailurile și tapiseriile pe care le posedă[14].

Inventarul din 1370–1380 al bijuteriilor sale, al vaselor și mobilelor ne pare ca

o desfășurare de minunății. Numai în tezaurul din Melun se aflau patruzeci și șapte de coroane regale, șapte duzine de farfurii de aur, șase duzini de boluri de aur. Inventarul se compune din 327 de foi și este împărțit în 3906 articole, fiecare însumând un număr mare de obiecte[15].

Gustul pentru literatură și muzică se vădește foarte dezvoltat în această epocă. Jean Froissart și-a prezentat doar cronicile și poemele sale și a căpătat pe dată sprijinul lui Robert de Namur, al lui Wenceslas de Brabant, al lui Guy de Blois, al Christinei de Pisan, printre admiratorii și binefăcătorii săi numărându-se și contesa de Montpensier, Charles d'Albret și mulți alții. Tapiseria, vitraliile, artele minore, artele somptuoase și de înalt gust au cunoscut o dezvoltare spectaculoasă[16].

Către sfârșitul secolului al XIV-lea, vânătoarea nu însemna numai un exercițiu fizic sau un divertisment, ci reprezenta din punct de vedere social un privilegiu. Seniorii își rezervau în exclusivitate dreptul de vânătoare, braconajul fiind reprimat fără cruțare. Reguli precise erau codificate mai cu seamă în două tratate: *Le livre du roi Modus et la royne Ratio*, de un autor necunoscut[17], și *Le miroir de Phoebus des déduits de la chasse des bêtes sauvages et des oiseaux de proye*, a lui Gaston Phoebus, senior de Béarn[18] („déduit" se numea întregul echipaj de vânătoare, compus din câini, păsări, valeți, gonaci etc.)

Tot în vremea de care ne ocupăm, turnirele se deosebesc esențial de exercițiile violente și periculoase din secolele XII și XIII. Seniorii invitați erau însoțiți de un mare număr de cavaleri, scutieri și luptători – înarmați cu arme „curtenitoare", adică cu tăișul tocit și fără vârf –, care participau nu numai la turnire, dar și la dansurile și banchetele cu care erau alternate asemenea competiții.

Față de predecesorii lor, care străbăteau continentul pentru a se înfrunta cu stăpânii Ierusalimului, cavalerii din secolul al XIV-lea pierd din marea amploare și din asprimea încleștărilor patetice și își scurtează deplasările către vecinătăți agreabile. Eduard al III-lea, însușindu-și în 1344 îndeletnicirile rivalului său în curtoazie, ducele de Normandia Jean, viitorul rege al Franței Jean le Bon, a decis – după cum ne încredințează Froissart – ca în fiecare an să sărbătorească, în mod solemn, la castelul Windsor, ziua de Sf. Gheorghe. Toți au fost încântați, deoarece „inițiativa li se părea un lucru onorabil și un izvor de dragoste... Fură aleși patruzeci de cavaleri considerați, după opinia generală și propriul lor renume, mai mândri decât ceilalți[19]".

Între 1335 și 1340, sir Geoffroy Luttrell of Inharm își împodobește o *Psaltire*, care în viața religioasă a aristocrației engleze ținea rolul pe care îl au în Franța „les livres d'heures", cu portretul său în veșminte de aparat. El este prezentat în postura de cavaler care se pregătește pentru jută, dar aduce de asemenea cu Sf. Gheorghe; ceea ce ar fi favorizat confuzii, dacă în această miniatură nu ar apărea și un grup de doamne frumoase, care-l urmează îndeaproape pe cavaler, lăsându-ne impresia că sir Geoffroy se înfățișa, în primul rând, ca un model de curtoazie[20].

N. Iorga arată că Philippe de Mézières, cronicarul și cavalerul din Cipru care și-a petrecut ultimii ani de viață la curtea regelui Franței, Carol al V-lea, denunță în lucrarea sa *Somnium Viridarii (Somnul din livadă)*, conținând dialoguri între un reprezentant al clerului și altul al cavalerilor, fiecare susținând principiile și idealurile sale, „cavaleria decăzută din vechea sa splendoare" și „duelurile care mânie pe Dumnezeu"[21].

Turnirurile au fost condamnate aspru de biserică, încă din secolul al XIII-lea, deoarece, după cum observă cu finețe G. Duby, ele își propuneau să devină „o nouă liturghie profană... Ordinele cavalerești urmăreau să își contureze o etică proprie și să asigure succesul acestei etici prin declanșarea periodică a unui joc colectiv"[22]. Cavalerii și-au găsit o figurație specifică, o transpunere scenică în imagini.

Gustul literaturii și al muzicii „profane“ se vădește foarte răspândit în secolul al XIV-lea. Încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, în anturajul regelui Franței se adoptă pentru Jean de Brienne tratatul militar al lui Végèce sub titlul semnificativ *L'art de chevalerie*, iar după mijlocul secolului încep să se traducă Tit Liviu, Petrarca, Boccaccio, Aristot[23].

Este semnificativ faptul că cei nouă „viteji“ care constituiau modele pentru cavaleri însumează numele lui Josua, David și Iuda Macabeul, Hector, Alexandru și Cezar, Artur, Carol cel Mare și Godefroi de Bouillon, la care virtutea vitejiei se asocia în mod neașteptat cu aceea a „gentileței“, chipuri pe care ducele Jean de Berry și le dorea pictate și care împodobeau unul din căminele palatului din Bourges. G. Duby remarcă faptul că în enumerarea de mai sus nu figurează nici sfinți, nici clerici, ci numai oameni de arme, regi și războinici, care au trăit „în onoare“: primele trei personaje sunt din *Vechiul Testament;* următoarele trei din istoria antică, relevată tot mai minuțios de lucrări care se traduceau din latină; ultimele trei veneau din „chansons de geste“ și din romanele cavalerești[24].

Scriitorii și poeții laici erau cultivați cu precădere de mediile cavalerești. Astfel, Froissart a câștigat cu cronicile și poeziile sale favoarea lui Robert de Namur, a lui Veceslas de Brabant, a lui Guy de Blois. Cristina de Pisan i-a avut ca admiratori pe Charles d'Albert și pe mulți alții.

În ceea ce privește arta muzicii, *Ars nova,* apărută în secolul al XIV-lea, se caracteriza prin proliferarea ornamentului în anumite forme ale compoziției muzicale, printr-o căutare a delectării estetice pure, printr-un efort, mai mult sau mai puțin conștient, de a introduce în muzică, până atunci exclusiv sacră, bucuriile lumii. Era pătrunderea arabescului instrumental în cântul liturgic – ca de pildă în muzica unui Adam din Halle – și cu mult înainte, în melodiile trubadurilor, în muzica cinului cavaleresc[25].

Nu trebuie să uităm unul dintre evenimentele cele mai semnificative ale epocii, schisma costumului (cea mai importantă din istorie), care a avut loc către mijlocul secolului al XIV-lea. Această modificare a rochiilor lungi, gândită în așa fel încât trupul omenesc să apară conturat în toată realitatea lui, nu poate fi despărțită de noua mișcare culturală, care urmărea să pună în evidență trăsăturile reale ale omului.

Încă din 1858, Ch. Louandre observa că, spre 1340, „surcota a căpătat forma unei tunici foarte strâmte, butonată în față, și care acoperea în întregime cota“ (prima pusă pe trup, un fel de cămașă), cu excepția antebrațelor. În timpul domniei lui Carol al V-lea apărură acele *chausses,* „pantaloni strâmți“, care conturau formele de o manieră adesea indecentă[26]. E. A. Racinet menționează la rândul său „acest fenomen al costumului, care substituie lungilor tunici, camizola scurtă și strâmtă cunoscută sub numele de *jaque* și de *pourpoint,* mulată pe trup și vătuită“[27].

Camille Enlart notează de asemenea: „Către 1340, moda se schimbă într-un mod radical: nebuniile de la curtea regelui Jean al II-lea [le Bon – *n.n.*] și aceea a fraților săi favorizează luxul și excentricitatea veșmintelor... de la această dată, costumele celor două sexe se deosebiră în mod tranșant... Trăsătura nouă a modei noi care apăru către 1340 a fost pentru bărbați adoptarea bruscă a veșmintelor scurte... ajustate pe trup și care, în consecință, trebuiră să fie tăiate de sus în jos și butonate. Această schismă durează încă, deoarece oamenii bisericii au păstrat până în zilele noastre veșmintele lungi, ca și profesorii sau oamenii legii, atunci când își exercită funcțiunile“[28].

Este firesc ca ruperea cu tradiția în privința costumului să se fi făcut spre stupefacția spiritelor conservatoare și cu protestul vehement al oamenilor bisericii. Un contemporan, al doilea continuator al lui Naugis, scria că „oamenii începură să-și

schimbe costumul... ei adoptară rochii atât de scurte și de strâmte, că lăsau să se vadă ceea ce pudoarea ordonă să se ascundă. Pentru popor a fost un lucru de mirare să vadă înveșmântate astfel persoane care, nu cu mult înainte, apăreau în lume în mod onest"[29].

Aspectul senzațional, ca și cel imoral, al veșmintelor concepute în nou stil este consemnat în felul următor de un călugăr, în *Les Grandes chroniques de Saint-Denis*, cu prilejul descrierii bătăliei de la Crécy din anul 1346: „Unii purtau rochii atât de scurte, că nu le veneau decât până la pulpe și când se plecau pentru a servi un senior își arătau [totul – *n.n.*]... erau atât de strâmte că le trebuia ajutor să le îmbrace și să le scoată. Și alții se înveșmântau cu rochii strânse pe talie, ca femeile, și aveau crestături la chaperonul lor"[30].

Noua modă cucerește în scurtă vreme întreaga Europă. Feudalii din țările române, legați prin tradiție, interese și înrudiri de lumea occidentală, au adoptat încă de la apariția lor, adică de pe la mijlocul secolului al XIV-lea, aceste costume „îndrăznețe". Cavalerii români apar pe fresce, pe icoane, pe monede, în *surcote*, *jaque*, *pourpoint*, în reprezentări laice sau votive. De la voievodul Nicolae Alexandru (1352–1364) la Vlad Țepeș (1456–1462; 1476), această modă, a cărei prezență s-a confirmat și de inventarul funerar găsit la săpăturile din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, se menține ca o dovadă a strânselor legături ale voievozilor români cu civilizația lumii occidentale.

De fapt, așa cum am mai afirmat, noua modă vestimentară reflectă profundele transformări social-politice din Vestul și Centrul Europei și, în primul rând, năzuințele de emancipare ale cavalerilor. Prefacerile de la sfârșitul secolului al XIII-lea și din prima jumătate a celui următor au încurajat îndrăznelile individualiste pe care le oglindește schisma costumului, o îndepărtare de autoritatea scolastică și adoptarea unui nou mod de a concepe realitatea, în care poate fi distinsă această înclinare pentru dezgolirea și aspectul formelor omenești ca atare.

Curiozitatea artiștilor, ca și setea lor de cunoaștere, au premers desigur emanciparea cavalerilor. Atât în reprezentările zugrăvite cât și în moda timpului găsim aceleași tendințe de dezvăluire a trăsăturilor omenești, fie ele fizice sau morale. De altfel, moda nu se năștea în afara cercurilor de pictori – așa cum ne dovedesc numeroasele cartoane de costume rămase din Renaștere –, și aceleași tendințe pot fi găsite în artă ca și în viață. În portrete sau diferite reprezentări, cavalerii beneficiază – între sfârșitul secolului al XIII-lea și prima jumătate a celui următor – de apariția progresivă a noilor idei renascentiste.

Evident că, din punctul acesta de vedere, cavalerul italian era cel mai apropiat de procesul lent și plurivalent al Renașterii, născută pe solul tradițiilor antice. Statutul său social și configurația spirituală pot fi deduse și din diversitatea regimurilor politice, în funcție de stadiul de independență al micilor state, de raportul între ele și cu marile puteri alăturate, Regatul Franței și Imperiul German, apoi din adversitatea multiseculară a celor două tabere, a guelfilor și a ghibelinilor. Componența socială a cavalerilor italieni în secolul al XIV-lea și trăsăturile lor pot fi înțelese considerând și aceste perpetue deplasări de trupe, interese și influențe. Vom aminti astfel că, în 1309, Robert, nepotul lui Charles d'Anjou, primul suveran angevin al regatului Neapolelui, succedă la tron și deveni conducătorul guelfilor. În anul următor însă, Henric al VII-lea de Luxemburg trecu Alpii, după alegerea sa ca împărat al Germaniei, trezind speranțele ghibelinilor, dar, după ce fu încoronat la Roma, muri în 1313, lângă Siena. Din această epocă datează supremația casei Visconti în Milan, legată de imperiu. O incursiune asemănătoare a lui Ludovic de Bavaria, în 1327, se soldă cu o și mai mare pierdere a prestigiului imperial. Scurta

campanie a lui Ioan de Boemia, fiul lui Henric al VII-lea, pe care ghibelinii îl invitaseră pentru a le consfinți supremația, nu reuși să realizeze acest lucru și guelfii, protejați de papă, rămaseră mai departe în avantaj. Din cele cinci puteri ale peninsulei: papalitatea, regatul Neapolelui, ducatul de Milan, republicile Florența și Veneția, numai ultimele două își păstraseră o independență certă, Florența fiind condusă de negustori, iar Veneția – o oligarhie.

Dar toate aceste puteri care foloseau până la mijlocul secolului trupe de mercenari străini ajunseră la concluzia că armatele străine costau prea mult și puteau fi periculoase și atunci folosiră italieni. Primul conducător de oști condotier a fost Alberico da Barbiano, un nobil din Romagna, întemeietorul casei milaneze Belgiojoso.

Liliane Guerry observă că începând din vremea campaniei lui Ioan de Boemia, pe la 1330, se conturează noua schimbare a cavalerilor, care se „detașau de idealul originar, orientați către alte scopuri decât cele care justificaseră întemeierea ordinelor lor [este vorba de obiective ca eliberarea locurilor sfinte – n.n], văzându-se obligați să suporte interminabilele puneri la punct, o serie de repetate *prohibiții*"[31]. Și scrisoarea invocă exemplele acelor *Voeux de Paôn*, amintite de Jacques de Longuyon (către 1312), care ilustrează activitățile „formale" în care căzuseră ordinele cavalerești.

Noile moravuri se oglindesc în operele literare ale timpului. La începutul *Decameronului*, scris în vremea flagelului ciumei din 1348, Boccaccio povestește cum un cerc de doamne care se temeau de moarte își dăduseră întâlnire în biserica Santa Maria Novella și se strânseseră într-un colț al grădinii, pentru a discuta „bucuria de a trăi". Câțiva tineri care intrară și ei în biserică, nu pentru slujbă, ci „în speranța de a-și întâlni amantele care se aflau printre aceste doamne", se amestecară în discuția lor. (Scena ne evocă un detaliu din fresca Triumful Morții din Campo-Santo din Pisa, și anume grădina „fericiților acestei lumi"). Vesela societate pune la cale o retragere în peisajul pastoral, printre fântâni și flori, urmând ca, în vârtejul cântecelor, dansurilor și poveștilor, să poată uita de spectrul ciumei[32].

Franco Sachetti, un istoric de la sfârșitul secolului al XIV-lea, exclamă: „Oh, cât de mult ai decăzut, nefericită demnitate... Toți acești domnișori de contrabandă fac tocmai contrariul celor prescrise de codul adevăraților cavaleri. Doresc să consemnez aceste lucruri pentru ca cititorul să-și dea seama că adevărata instituție a cavaleriei a murit"[33].

În cursul secolului al XIV-lea se produce o contaminare între cavalerul-condotier și cavalerul-tradițional, ambii permeabili la procesul de laicizare, comun întregului Occident și favorizat în mare măsură de apariția curentului renascentist.

Monumentele realiste ale cavalerilor – ca de pildă al lui Can Grande della Scala din Veneția sau Bernabo Visconti, din Milan, lucrate în prima și ultima treime a secolului – vădesc dorința acestora de a fi înfățișați pe pământ în elanul acțiunilor militare.

Fervoarea pentru reprezentarea din viață a modelelor a fost inspirată desigur și de artiștii mai importanți ai Trecento-ului, așa cum ne încredințează sculptura lui Nicola Pisano sau pictura lui Giotto. Primul găsește forme animate de un suflu de umanitate care aparținea epocii sale, iar cel de-al doilea, rupând cu tradiția bizantină, urmărește să cultive aspectul plenar, frumos, al oamenilor, o frumusețe care rămânea pe tărâmul cognoscibilului. Aceste personaje vădesc o materialitate fizică ce le conferă o mare forță de convingere, un accent de profund „adevăr", în mod intim legat de o căutare permanentă a densităților reale la realizarea volumelor. Figura omenească va căpăta la Giotto o valoare absolută, va constitui o piatră de încercare pentru măiestria pictorului.[34]

Giotto și contemporanul său Duccio di Buoninsegna reprezintă continuarea unei revoluții artistice care începe în epoca lui Carol cel Mare, pentru câștigarea unor dimensiuni până atunci neglijate, ale omului și universului său. Către sfârșitul secolului, un alt mare pictor, Pietro Cavallini, autorul mozaicurilor din Santa Maria de Trastevere (1291), vădește și el o deosebită fervoare pentru idealul concretului, al frumuseții măsurate și majestuoase, prin respectarea perspectivei la edificiile de fond, ca și în ritmul somptuos și calm al chipurilor înfățișate.

În sfârșit, pictura lui Ambrogio și Pietro Lorenzetti, ultimii maeștri ai Trecentoului toscan, reprezintă „cel mai înalt moment atins de realismul medieval italian"[35], în realitate ilustrând tendințele renascentiste prin aprofundarea și prezentarea realului terestru.

Desigur că tendința cavalerilor către realism și către valorile impuse de Renaștere a fost favorizată, în primul rând, de componența socială a acestora, care nu mai apare circumscrisă și strict tradițională ca în secolul precedent, ci permeabilă pentru noii veniți și importantelor înnoiri. G. Duby subliniază faptul că în Franța, o serie de principi dintre cei mai bogați, dintre cei care sfidau autoritatea regală, ca ducele de Anjou, ducele de Bourgogne sau de Berry, sau unii tirani care în marile comune din Italia de nord luaseră în stăpânire *la Signoria,* nu primiseră onctiunea divină și nu se simțeau cu nimic legați de cuvântul dat unui preot. Oameni de origine modestă puteau aspira la cele mai înalte ranguri, preocupările politice luaseră locul celor liturgice, valorile „profane", celor sacre. Duby pune în lumină valorile puterii, ale majestății – implicate cu precădere în dreptul roman și clasicii latini – la care se adăugaseră valorile cavalerismului și curtoaziei[36].

Așa cum calamitățile secolului al XIV-lea, ciuma neagră și luptele aprige ale războiului de o sută de ani, au favorizat apariția unor averi individuale, nelegate de un clan familial, tot astfel spiritul cavaleresc – rezervat în secolul precedent unei caste închise – a început să se difuzeze în straturi sociale tot mai largi[37].

Dar aceste trăsături noi ale cavalerilor, această fervoare pentru bucuriile lumii văzute și pentru reprezentările legate de cele ce îi însoțeau (în viață fiind) – pe care le constatăm pe chipurile realiste ale lui Can Grande della Scala și Bernabo Visconti – se lovesc dintr-o dată de mărturia unor alte trăiri și înfățișări, diametral opuse. Scrierilor pline de elan și vigoare, chipurilor surâzătoare și energice, li se opun evocări ale descompunerii și chipuri emaciate, într-o oribilă stare de corupție fizică, venind să contrazică noile tendințe și să ridice semne de întrebare, fie că este vorba de chipuri zugrăvite din Italia, ca de pildă monumentală frescă a Triumfului Morții din Campo-Santo din Pisa, fie de piatra de mormânt a cavalerului François de La Sarra, din capela castelului La Sarraz din Elveția Romandă.

Aceste opere și multe altele care le preced și le urmează reprezintă pentru noi mărturia cea mai grăitoare a unui curent și unor tendințe în contrast puternic cu orientarea, pe care o putem numi încă din această vreme renascentistă, a culturii occidentale. Dacă Triumful Morții încheie un ciclu mai vechi de reprezentări ale corupției fizice – în Italia nu găsim înfățișarea în soulptură a risipirii trupești, poate fiindcă locuitorii ei păstrau încă fervoarea romană pentru chipul perfect conturat –, reprezentarea funerară a cavalerului de La Sarra înfățișează, așa cum vom vedea, măsura deplină a conflictului de tendințe, pe de o parte între artiștii de la începuturile Renașterii, care năzuiau să găsească canoanele eterne ale frumuseții pământești a omului și limitele înalte ale posibilităților sale, și pe de alta, între acei creatori care investigau drumul invers, către formele urâte ale decrepitudinii, ale unei lumi larvare, bântuite de panică și groază, lume a monștrilor și puterilor telurice dezlănțuite, un peisaj destul de apropiat de cel cu care ne familiarizase evul mediu timpuriu. Este în



UNIVERSITATEA DE ARTE GEORGE ENESCU • IAȘI • Biblioteca
110 888

mod evident și o încercare de înfrânare indirectă a evoluției firești a Renașterii, un conflict în evoluția culturii europene puțin studiat, care se vădește în perspectiva timpului de o netăgăduită importanță pentru configurația spirituală a secolelor XIII–XIV.

Desigur că – așa cum vom vedea – în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cavalerii vor cunoaște declinul. Aliați cu burghezia, putând astfel stăpâni revoltele populare, ei simt impactul noilor forțe economice și sociale. Incapabili să soluționeze problemele practice imediate puse de viață, ei încep să se închidă în tradiții, prejudecăți și convenience, retrăgându-se în domeniul imaginației, așa cum a intuit mai târziu și a spus-o într-un mod genial Cervantes.

Dar către mijlocul secolului, atunci când are loc conflictul spectaculos care face obiectul studiului de față, cavalerii vădesc o serie de tendințe de progres. Aceste trăsături devin mai evidente în lumina reproșurilor vii care li se fac și pe care vom încerca să le enunțăm, citindu-le în arta și în literatura timpului, găsind pe cei care le-au inițiat și le-au formulat.

*

Genul care a atras în mod deosebit atenția, cu ajutorul căruia s-a încercat explicația reprezentării corupției biologice în artă, a fost sculptura funerară, studiată detașat de scrieri sau de alte înfăptuiri. O consecință a acestei considerări parțiale a fenomenului a fost că operele și scrierile în care această corupție este prezentă, mai timpurii de mijlocul secolului al XIV-lea, au fost neglijate, ceea ce a limitat și posibilitățile de interpretare a lucrărilor de aceeași natură de mai târziu, precum și descoperirea adevăraților ei inspiratori.

Nu s-a observat, de asemenea, o tulburătoare coincidență: o dată cu excesele de lux și ostentație ale cavalerilor occidentali, pe care am încercat să le schițăm mai sus, dar și cu apropierea de anumite valori renascentiste, apare și această sculptură a risipirii.

Timpul, care a estompat raporturile în realitate foarte strânse între emanciparea cavalerilor și tristele lor reprezentări, nu a permis învățaților, care și-au pus pentru întâia oară întrebări despre aceste sculpturi *in transis*, să le explice apariția.

Cel care a prezentat sculpturile *in transis* din secolul al XIV-lea și a încercat să dea o explicație acestui fenomen artistic – fără să îl lege de reprezentări mai vechi din afara Franței, – a fost excelentul cunoscător al artei medievale occidentale, Emile Mâle. Urmărind evoluția sculpturii franceze în secolul al XIII-lea și al XIV-lea, E. Mâle, în cartea sa *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, apărută în 1908, prezintă mai întâi trăsăturile gisanților „clasici", pe care evul mediu timpuriu nu îi cunoscuse. El trece în revistă pietrele de mormânt gravate, reprezentările în relief pe dalele scobite în interior (*en cuvette*) și imaginile funerare în ronde-blosse[38]. (În lucrarea *Tomb Sculpture*, Erwin Panofsky[39] stabilește epoca apariției imaginilor în relief înalt în a doua jumătate a secolului al XII-lea, dar într-un studiu recent, reconstituind statuile funerare ale lui Louis IV d'Outremer și a lui Lothaire, înălțate în biserica Saint-Rémi din Reims, Anne Prache[40] coboară momentul sculptării acestor reprezentări în anul 1130.)

În ceea ce privește modul de înfățișare a gisanților, E. Mâle propune o tipologie nediferențiată, arătând că ei aveau mâinile petrecute una peste alta și ochii deschiși, și ajunge la concluzia că „acești pretinși morți sunt ființe care trăiesc"[41]. După acest autor, sculpturile pot fi explicate prin concepția creștină a reînvierii, care consideră moartea fizică trecătoare, deoarece, după moarte, trupul, ca și sufletul ar rămâne veșnice[42].

Cel mort trebuie văzut „astfel cum se află în gândirea lui Dumnezeu, astfel cum va fi atunci când va suna trompeta reînvierii... toate aceste reprezentări funerare par a înfățișa pe cei morți ca și cum ar fi decedat la treizeci și trei de ani, vârsta la care Iisus a înviat, vârsta pe care o vor avea toți oamenii când vor învia, ca și el“[43].

G. Duby observă că cei care modelau astfel de portrete (el distinge însă și alte tipuri de gisanți decât cei cu ochii larg deschiși) aveau credința că astfel favorizează nemurirea trupului celui înfățișat[44], putându-se explica de ce, în frumoasele monumente, gisanții par împietriți într-o mare seninătate și noblețe.

F. Mâle notează, de asemenea, că, la picioarele statuilor funerare occidentale, se află mai totdeauna un animal care, la origine, era fie un dragon, fie o aspidă sau un bazilic, adică, urmând interpretărilor doctorilor bisericii, tentația și păcatul[45].

Este interesant de observat faptul că gisanții din lumea răsăriteană nu sunt asociați cu astfel de simboluri ale păcatelor pământești. Nici gisanții din Bulgaria țarilor Assan II sau Ivan Alexandru, nici cel din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, atribuit voievodului Radu I, sau cel – mult mai târziu pe scara timpului – din biserica Domnească din Târgoviște, al lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab, nu prezintă astfel de animale sculptate la picioarele lor[46]. Aceasta, deoarece în mentalitatea ortodoxă răsăriteană „păcatul originar“ nu are aceeași pondere ca în lumea occidentală, acest păcat universal și ancestral nu a devenit obsesiv.

Interpretarea că animalele de sub picioarele statuilor defuncților simbolizau condiția lor terestră păcătoasă depășită avea în vedere și faptul că sculpturile apăreau adesea asociate cu scena învierii lui Lazăr, zugrăvită deasupra, sau scena marii învieri de la Judecata din urmă: Iisus pe nori, între Maica Domnului și Sfântul Ioan, în momentul în care cei deșteptați de trâmbiță apar din morminte cu trupul veșnic[47].

Temeiul teologic al reprezentării unor astfel de chipuri perene ar fi deci dogma creștină că în clipa morții nu este judecat decât sufletul, urmând ca în ziua Învierii să fie judecat și sufletul și trupul[48].

E. Mâle face observația interesantă că sculptorii gisanților cu privirile fascinate de Judecata din urmă ignorau cu bună știință timpul scurs între clipa morții și aceea a trâmbiței supreme: acest interval era pentru ei ca și inexistent, ei nu descoperiseră dimensiunea lumească a timpului, a trecerii, a combustiilor.

Teoria lui E. Mâle în legătură cu semnificația reprezentării gisanților a fost completată (deoarece nu toți gisanții apar cu ochii deschiși, la vârsta de treizeci și trei de ani, vârsta morții lui Iisus, și reprezentați în ziua învierii etc.). Este cazul să amintim că E. Panofsky, lărgind aria cercetării la Europa occidentală și centrală și amplificând considerabil tipologia gisanților, este de părere că cei înfățișați astfel aveau un statut: cel al locuitorilor tereștri ai Cetății lui Dumnezeu, locuitori a căror existență pe pământ pare, după spusele Sfântului Augustin, „în mod inextricabil amestecată“ (*invicem permixta*) cu existența lor celestă[49].

Pentru a explica perfecțiunea formelor, frumusețea tinerească a cavalerilor sculptați ca gisanți fericiți, trebuie să considerăm un mod de gândire calificat de Pierre Chaunu ca „o structură autonomă închisă, în mod esențial adunată în ea însăși, neinfluențată de planurile demografice, economice și sociale“[50].

Această viziune depășește modificările care pot fi constatate în viața socială, tinzând către o formulă de reprezentare „ne varietur“.

Asemănarea dintre sculptura în stil roman renăscut și sculptura antică greacă nu se explică doar printr-o interferență între stiluri ci, mai cu seamă, prin faptul că ambele provin din aceeași sursă. Scolastica din secolul al XIII-lea a reluat teoriile aristotelice asupra universului, imprimându-le o viziune creștină. Sfântul Thomas d'Aquino (1225–1274), în *Summa contra gentiles* „așază Revelația la vârf, compliment și nu

Cel mort trebuie văzut „astfel cum se află în gândirea lui Dumnezeu, astfel cum va fi atunci când va suna trompeta reînvierii... toate aceste reprezentări funerare par a înfățișa pe cei morți ca și cum ar fi decedat la treizeci și trei de ani, vârsta la care Iisus a înviat, vârsta pe care o vor avea toți oamenii când vor învia, ca și el“[43].

G. Duby observă că cei care modelau astfel de portrete (el distinge însă și alte tipuri de gisanți decât cei cu ochii larg deschiși) aveau credința că astfel favorizează nemurirea trupului celui înfățișat[44], putându-se explica de ce, în frumoasele monumente, gisanții par împietriți într-o mare seninătate și noblețe.

F. Mâle notează, de asemenea, că, la picioarele statuilor funerare occidentale, se află mai totdeauna un animal care, la origine, era fie un dragon, fie o aspidă sau un bazilic, adică, urmând interpretărilor doctorilor bisericii, tentația și păcatul[45].

Este interesant de observat faptul că gisanții din lumea răsăriteană nu sunt asociați cu astfel de simboluri ale păcatelor pământești. Nici gisanții din Bulgaria țarilor Assan II sau Ivan Alexandru, nici cel din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, atribuit voievodului Radu I, sau cel – mult mai târziu pe scara timpului – din biserica Domnească din Târgoviște, al lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab, nu prezintă astfel de animale sculptate la picioarele lor[46]. Aceasta, deoarece în mentalitatea ortodoxă răsăriteană „păcatul originar“ nu are aceeași pondere ca în lumea occidentală, acest păcat universal și ancestral nu a devenit obsesiv.

Interpretarea că animalele de sub picioarele statuilor defuncților simbolizau condiția lor terestră păcătoasă depășită avea în vedere și faptul că sculpturile apăreau adesea asociate cu scena învierii lui Lazăr, zugrăvită deasupra, sau scena marii învieri de la Judecata din urmă: Iisus pe nori, între Maica Domnului și Sfântul Ioan, în momentul în care cei deșteptați de trâmbiță apar din morminte cu trupul veșnic[47].

Temeiul teologic al reprezentării unor astfel de chipuri perene ar fi deci dogma creștină că în clipa morții nu este judecat decât sufletul, urmând ca în ziua Învierii să fie judecat și sufletul și trupul[48].

E. Mâle face observația interesantă că sculptorii gisanților cu privirile fascinate de Judecata din urmă ignorau cu bună știință timpul scurs între clipa morții și aceea a trâmbiței supreme: acest interval era pentru ei ca și inexistent, ei nu descoperiseră dimensiunea lumească a timpului, a trecerii, a combustiilor.

Teoria lui E. Mâle în legătură cu semnificația reprezentării gisanților a fost completată (deoarece nu toți gisanții apar cu ochii deschiși, la vârsta de treizeci și trei de ani, vârsta morții lui Iisus, și reprezentați în ziua învierii etc.). Este cazul să amintim că E. Panofsky, lărgind aria cercetării la Europa occidentală și centrală și amplificând considerabil tipologia gisanților, este de părere că cei înfățișați astfel aveau un statut: cel al locuitorilor terești ai Cetății lui Dumnezeu, locuitori a căror existență pe pământ pare, după spusele Sfântului Augustin, „în mod inextricabil amestecată“ (*invicem permixta*) cu existența lor celestă[49].

Pentru a explica perfecțiunea formelor, frumusețea tinerească a cavalerilor sculptați ca gisanți fericiți, trebuie să considerăm un mod de gândire calificat de Pierre Chaunu ca „o structură autonomă închisă, în mod esențial adunată în ea însăși, neinfluențată de planurile demografice, economice și sociale“[50].

Această viziune depășește modificările care pot fi constatate în viața socială, tinzând către o formulă de reprezentare „ne varietur“.

Asemănarea dintre sculptura în stil roman renăscut și sculptura antică greacă nu se explică doar printr-o interferență între stiluri ci, mai cu seamă, prin faptul că ambele provin din aceeași sursă. Scolastica din secolul al XIII-lea a reluat teoriile aristotelice asupra universului, imprimându-le o viziune creștină. Sfântul Thomas d'Aquino (1225–1274), în *Summa contra gentiles* „așază Revelația la vârf, compliment și nu

în opoziție cu conștiința rațională. Secolul al XIII-lea, în măsura în care a aderat, în mod progresiv, la efortul Sfântului Thomas, are sentimentul că adevărul creștin poartă, de asemenea, o largă evidență rațională"[51].

Viziunea spațiului la Thomas d'Aquino și discipolii săi are importanța sa pentru sculptura secolului al XIII-lea. Ei se refereau la „un spațiu coextensiv, cu o singură durată, contrastând cu opiniile anti-aristotelice ale lui Etienne Templier, Duns Scott și Guillaume d'Ockham, care pledează pentru alte lumi posibile, susținând că Dumnezeu ar putea înfăptui lumi cu totul diferite. Ei propun, în locul formei unice, un spectru de posibilități care deconcentrează, aducând o destabilizare în viziunea globală a lumii"[52].

Este firesc ca studiind gisanții din evul mediu francez, apăruți într-un interval de timp în care raporturile dintre biserică și ordinele cavalerești se vădesc perfecte, E. Mâle să se oprească și asupra înfățișărilor *in transis* de la sfârșitul acestui interval și să încerce să dea o explicație reprezentării decrepitudinii celor defuncți. El consideră că astfel de înfățișări au un caracter moralizator și își întemeiază opinia pe asemănările dintre sculpturile *in transis* și personajele zugrăvite ale temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, ca și pe Dansul macabru, care apare pentru întâia oară în pictura franceză în secolul al XIV-lea, asociat de obicei cu alegoriile virtuților. La originea acestor reprezentări, E. Mâle vede Biserica catolică, cea care glăsuia prin aceste scene contrarii unei viziuni armonioase a vieții sau universului: „Nu aștepta ziua de mâine pentru a viețui ca un creștin, deoarece pentru tine, probabil ziua de mâine nu va mai exista"[53].

Prin urmare, E. Mâle este primul care vede în fenomenul artistic pe care l-am prezentat un îndemn moralizator al Bisericii, dar el nu îl raportează la o luare de poziție cu implicații sociale și nici nu se întreabă ce a determinat această pledoarie pe o scară atât de largă și cui era ea adresată.

Totodată, el nu studiază fenomenul pe o arie mai întinsă, limitându-l numai la Franța, considerând că primele sculpturi funerare, care înfățișau corupția fizică, aparțineau medicului Guillaume de Harcigny, mort în 1393, și cardinalului de La Grange, decedat la Avignon în 1402. E. Mâle subliniază o dată mai mult sensul moral al acestor reprezentări, citând inscripția consemnată pe o banderolă aflată deasupra chipului *in transis* al cardinalului de La Grange și care se adresează celor care contemplau monumentul: „Nefericitule, ce motiv ai să fii atât de mândru? Nu ești decât cenușă și vei fi curând, ca și mine, hrană viermilor"[54].

Este un îndemn la abdicarea mândriei și individualismului, pentru umilință și anonimat, care în realitate se adresa unei categorii sociale. Referindu-se la aspectul operelor în sine, înfățișând corupția, E. Mâle nu consideră că ele ilustrează o ideologie anume și le pune în legătură cu sensibilitatea artiștilor, modificată în urma reprezentării naturaliste a acenelor patimilor lui Iisus (secolul al XIV-lea vădind o fervoare puternică pentru aceste reprezentări), arta urmărind să exprime durerea și căutând totodată să reprezinte moartea. „S-ar putea chiar spune că un nou ev mediu începe către sfârșitul domniei lui Carol al V-lea"[55].

În linii mari, E. Mâle constată prelungirea evului mediu, ale unor trăsături care contrastau cu câștigurile începutului de Renaștere, dar el nu își pune problema cauzelor acestor continuări nefirești ale unor vremi revolute. E. Mâle conturează rolul ordinelor cerșetoare la schimbarea de optică în privința reprezentărilor gisanților, scriind că franciscanii și dominicanii, adresându-se fără încetare sensibilității, „au sfârșit prin a modifica temperamentul creștin: ei sunt aceia care au făcut ca întreaga Europă să plângă asupra rănilor lui Iisus Hristos; ei sunt, de asemenea, primii care au început să înspăimânte mulțimile, vorbindu-le de moarte"[56]. Deși

consideră că biserica catolică urmărea o ridicare generală a nivelului credinței, fără a se adresa unei categorii sociale anume, E. Mâle subliniază totuși rolul ordinelor monahale în apariția sculpturilor *in transis* și pune în evidență sensul lor moralizator care, în esența sa, poate fi exprimat ca un avertisment pentru vanitoși, ca un îndemn pentru umilință și risipirea exceselor de orgoliu ca și a formelor pământești care îl destăinuiau, o predică pentru meditația în legătură cu viața veșnică.

În ceea ce privește asocierea figurațiilor *in transis* cu Dansul macabru, unde moartea apare sub forma clasică a scheletului, E. Panofsky consideră, pe drept cuvânt, că „reprezentarea defunctului nu trebuie confundată cu aceea a morții“[57]. Vom observa că în cazul sculpturilor *in transis* înfățișarea celui decedat ne relevă un proces (cel al corupției fizice), în vreme ce corespondentul simbolic al morții conceptuale nu poate prezenta decât o formă fixă – un schelet, de pildă, –, și nu una în devenire. A identifica un mort cu însăși moartea ar fi să confundăm particularul cu generalul și efectul cu cauza. Scheletul, cu caracter general și impersonal, impresionează mai puțin și se vădește mai puțin sugestiv decât succesiunea fazelor descompunerii. Scheletul marchează încheierea corupției fizice, dincolo de momentul în care ea este sfârșită și, oricât de ciudat ar putea părea, aspectul său de structură organizată îl apropie mai curând de lumea ideilor decât de aceea informă a materiei fără viață. Scheletul este rezultatul mineralizat al unui proces anterior, încheiat, de corupție fizică[58].

G. Duby face o sugestivă distincție între reprezentarea risipirii trupești a cardinalului de La Grange din Avignon și cea a lui Masaccio, care înfățișa patricienilor din Florența un schelet[59]. Este deosebirea între mentalitatea creștină a trupului păcătos și damnabil (în realitate o mentalitate tipic medievală) și aceea renascentistă (Masaccio fiind printre primii și cei mai viguroși reprezentanți ai Renașterii italiene), care preia viziunea antichității.

În privința apariției celor trei teme artistice (Întâlnirea celor trei vii și trei morți, Dansul macabru și figurațiile *in transis*), cărora E. Mâle le atribuie o cauză comună – fervoarea epocii pentru acest fel de subiecte, consecință a sensibilității generate de viziunea patetică a călugărilor cerșetori –, observăm că ele nu apar în aceeași vreme și că prezintă trăsături diferite, unicul element comun fiind corupția fizică.

Dansul macabru este cel al cărui caracter se vădește mai general: el ne face cunoscute, înaintea lui Montaigne și a lui Shakespeare, înaintea moraliștilor, anumite aspecte ale „condiției umane“. Caracterul său laic apare evident și ne întrebăm dacă ordinele religioase au fost acelea care, după cum afirmă E. Mâle, au inițiat acest fel de spectacole. Prezența împăratului și a episcopului, amestecați cu categorii mai modeste de candidați la moarte, ne permite să deducem un inconformism față de ierarhia socială, un fel de satisfacție la gândul că toți sunt muritori, fără distincție de rang, că toți sunt supuși acelorași legi ineluctabile. (J. Huizinga constată că ideea Dansului macabru este mai înrudită cu aceea a Roții norocului, unde se manifestă în chip evident aceeași indiferență față de categoriile sociale omenești)[60]. În timpul Saturnaliilor romane, așa cum ni le descrie Macrobius[61], toți oamenii, indiferent de categoria socială, erau egali în fața vieții și această egalitate se manifesta tocmai prin încadrarea tuturor în același ritm, în același spectacol, cu roluri bine definite, asemănătoare celor desfășurate mai târziu în fața catedralelor evului mediu și care urmăreau să materializeze ideea egalității în fața morții, de unde s-au născut satira și comedia. Mișcarea fără finalitate a Dansului ilustrează condiția omului pe pământ. Moartea este concepută în acest caz ca o oglindă care luminează egalitatea din lumea aceasta. De altfel, xilografia, tehnica în care aceste dansuri ale morții au fost lucrate cu predilecție, evocă, prin trăsăturile dure și incisive, spiritul lor mordant, sarcastic,

în orice caz laic.

Nu am putea spune aceleași lucruri despre Întâlnirea celor trei vii și trei morți, la care elementul dominant este cel moral. Aceste reprezentări nu își propun, ca Dansul macabru, să fie un reflex al vieții în general, ci un reproș adresat unui anumit mod de existență. În afara celor șase personaje, separate în două grupe, constatăm mai târziu în Întâlnirea celor trei vii și trei morți prezența unui raisonneur care comentează confruntarea dintre ele și care, asemănător corului grec, recomandă o linie de conduită pe pământ (raisonneur absent din Dansul macabru, unde se reprezintă jocul aparent liber al unei fatalități absolute, de inspirație laică), în forma unei existențe contemplative, monahale, prin renunțarea la viața în mijlocul societății.

Ca și în frescele de la mijlocul secolului al XIV-lea care înfățișează tema Întâlnirii..., chipul sculptat al unui defunct *in transis* prezintă aspectul cel mai aspru, cel mai umilitor, pe care nimeni înainte de secolul al XIV-lea nu se gândise să îl înfățișeze. Nimeni nu putea concepe că această stare – la care anticii nu se referă în nici un fel și pe care creștinii o considerau trecătoare – putea avea o realitate în sine. A reprezenta un trup în decompoziție în pictură a fost un act de curaj: a înfățișa cadavrul plin de viermi în arta tridimensională, în sculptură, în care asemănarea cu realitatea este halucinantă, vădește un curaj și mai mare, fiind expresia unei pledoarii fără replică, cu atât mai mult cu cât lucrarea nu se pierde în ansamblul unei compoziții, ci se expune ea însăși fără cruțare.

În lucrarea sa *Amurgul evului mediu* (1919), J. Huizinga consideră, la rândul său, că trei teme oglindesc în mod deosebit obsesia morții de la sfârșitul evului mediu: 1) dispariția celor a căror strălucire a cucerit întreaga lume; 2) putreziciunea frumuseții omenești; 3) perenitatea Dansului macabru, unde moartea atrage în suita sa oameni din toate clasele sociale și de toate vârstele[62].

Constatăm că prima și a doua temă pot fi reduse la tema horațiană a scurgerii timpului, fie că este vorba de strălucirea unui rang, fie de frumusețea trupească. A treia temă vădește un caracter social, așa cum am arătat.

Huizinga exprimă o serie de opinii interesante. El se întreabă dacă aversiunea pentru latura pământească a morții (de pildă, reprezentarea unui cadavru) este legată de un gând cu adevărat pios. Dar presupunem că în această epocă – cel puțin în ceea ce privește sculptura funerară –, la temeiul sculpturilor destinate bisericilor a stat o concepție religioasă, concepție ce urma să servească cauza terestră a bisericii. Aceasta cu atât mai mult cu cât printre primele monumente din această categorie figurează și cel al cardinalului de La Grange. Nu trebuie să uităm că sculptura funerară era destinată unui locaș religios (ca și sculptura monumentală), că ea se încadra în acest simbol al universului transcendent de care era legată printr-o serie de raporturi. Deplasând problema pe planul psihanalizei, Huizinga se întreabă dacă, în cazul reprezentării funerare a corupției fizice, nu avem de-a face cu „reacția unei senzualități foarte violente, care nu se putea trezi decât în acest fel din beția provocată de instinctul vieții“[63].

Desigur, „senzualitatea“ și „instinctul“, care existau, fără îndoială, și la sfârșitul evului mediu, erau considerate mai puțin importante – în zona geografică de care ne ocupăm – decât preocupările metafizice.

Conceptul de dragoste implica, după Huizinga, o notă de galanterie și de curtoazie pe care nu avem nici un motiv să le considerăm expresia unei senzualități refulate.

Propunându-și opinia sa în legătură cu fenomenul corupției fizice în sculptura funerară, Huizinga se întreabă dacă nu este vorba de „o atmosferă de dezamăgire și de descurajare în stare să îndemne la o capitulare totală pe cel care a luptat până la

capăt și a învins, dar pe care îl încearcă o descurajare în privința pasiunilor omenești"[64]. Pusă în felul acesta, problema evocă drama cunoașterii (ridicată de pe planul individual, la cel al destinului umanității), trăită de Iacob în lupta sa cu îngerul. Într-adevăr, omul de la sfârșitul secolului al XIV-lea și-a apropiat, prin forțele proprii, taine ale existenței și a lărgit hotarele cunoașterii, rivalizând, ca și Iacov, cu puterea divină; dar, în mod paradoxal, va fi obligat să păstreze toată viața stigmatele condiției sale terestre, pe care le-a căpătat în această încercare. Trebuie să vedem în reprezentarea corupției fizice la monumentele funerare epilogul unei lupte gnostice? Acești *transis* înfățișează crize personale de conștiință sau existență, o stare de „temperatură" a epocii, sau evocă, mai degrabă, o linie directoare, recomandată de Biserica însăși?

Huizinga înclină să creadă că oamenii de la sfârșitul evului mediu nu puteau gândi că frumusețea fizică avea un sfârșit, deoarece se poate dovedi documentar că ei acordau o atenție deosebită trupurilor care intrau în corupție și, prin contrast, sfinților ale căror trupuri se păstraseră întregi (cultul Sf. Rosa din Viterbo)[65].

Dar am putea obiecta că progresul în cunoașterea realităților terestre implica în această epocă o altă categorie de finalități și de mijloace decât cele pe care le constatăm în perioadele mai apropiate de vremea noastră. Când un Leonardo da Vinci sau un Michelangelo aprofundau anatomia trupului omenesc, optica lor era diferită de aceea a oamenilor de știință sau a artiștilor de azi (influențați de primii). Disecția fusese de asemenea practicată de greci, care au vădit admirabile cunoștințe anatomice. Faptul că oamenii Renașterii au dat la lumina zilei investigațiile lor propriu-zise și rezultatele acestora, în vreme ce anticii nu le-au considerat esențiale, folosindu-le fără a le mărturisi, constituie o deosebire revelantă[66]. De altfel, nu pe planul cunoașterii este indicat să căutăm cauzele reprezentării corupției fizice în sculptura funerară, ci pe plan etic.

Aceeași „dezamăgire" ca explicație a apariției reprezentării corupției fizice, subliniată de Huizinga, este sugerată de Gustave Lanson care, în a sa *Histoire illustré e de la littérature française* (1923), consideră că ideea morții (nu aceea a descompunerii) nu ar fi, către sfârșitul evului mediu, o stare de spirit la originea căreia ar trebui să vedem ordinele religioase; am avea de-a face, dimpotrivă, cu o „consecință a unei anarhii morale și religioase care a dus la un sentiment acut al nimicniciei trupului[67], prin urmare o concluzie opusă celei a lui E. Mâle. După G. Lanson, nu prezența spiritului religios, ci absența sa ar fi declanșat anarhia morală și risipirea oricărui ideal.

Totodată, G. Lanson vede în reprezentarea corupției fizice un „memento mori" adresat celor care, neglijând obligațiile spirituale, erau tentați de plăcerile vieții: „Moartea, idee centrală a dogmei creștine, se detașează din ce în ce mai mult de toate credințele care îi conferau înalta sa moralitate și virtutea sa consolatoare, pentru a deveni... un sfârșit care marchează capătul unor voluptăți egoiste"[68].

Dar dacă pentru G. Lanson morala clericală este absentă din reprezentările „morții fizice" din secolul al XIV-lea, suntem în drept să ne întrebăm cine altcineva poate denunța „voluptățile egoiste" ale trupului dacă nu Biserica însăși, care, ca întotdeauna, le-a demascat cu vigoare, propunându-și să elibereze pe oameni de jugul lor. Fraza pe care am citat-o mai sus exprimă pe de o parte ideea că secolul al XIV-lea vede moartea sub aspectul ei fizic și o reprezintă astfel și pe de altă parte că înfățișarea celor defuncți era un avertisment pentru voluptățile egoiste (avertisment care conținea prin urmare implicații etice, care nu puteau fi inspirate decât de medicile eclezeastice). Reținem cea de a doua afirmație, care poată fi raportată la inscripția care figurează deasupra monumentelor cardinalului de La Grange.

În privința pasajului din introducerea la poezia lui François Villon, după care reprezentarea morții ar fi „revanșa celor mici, a celor care mor de foame, a celor care suferă... moartea inexorabilă, universală“[69]... remarcăm că această interpretare poate fi asociată cu Dansul macabru, al cărui conținut laic și protestatar l-am subliniat mai sus.

În cartea sa *La Sculpture française au Moyen-Âge*, apărută în 1946, Marcel Aubert vede în chipurile funerare ce prezintă decompoziția o manifestare a realismului „care urmărește să amintească celor de pe pământ că viața este scurtă, că bogăția și onorurile nu au cum să-i ferească de mormânt și de degradrea fizică“[70].

Ar fi vorba deci de un scop moralizator, dar nu ni se indică nici inspiratorii acestor monumente, nici motivul acestor îndemnuri morale.

M. Aubert consideră, mai departe, că reprezentările *in transis* urmăreau să pună în evidență perenitatea omului, condiția sa absolută și citează, în legătură cu această opinie, versetul următor din Cartea lui Iacob, ca fiind la temeiul reprezentării celor două stări, uneori asociate: „Carnea mea a pierit, pielea mi s-a lipit pe oase și nu mi-au rămas decât gingiile fără dinți... Dar știu că Mântuitorul meu trăiește și că în ziua Învierii mă voi ridica din pământ și că, în noul meu trup, voi vedea pe Dumnezeu“[71].

Din chiar acest citat rezultă o altă interpretare a reprezentărilor trupurilor *in transis*, și anume că ele evocă prin contrast veșmântul vieții eterne și, în consecință, nu invită la scepticism, ci la optimism.

Dar trebuie să observăm de asemenea că aspectul corupției fizice, chiar însoțit de cel al frumuseții eterne, își propune să deștepte unele neliniști, legate strâns de anumite repere etice.

Cu toate că nu se ocupă decât în trecere de sculptura chipurilor macerate de corupția fizică în cartea sa de studii comparate *Evul mediu fantastic* (1995), Jurgis Baltrušaitis[72] contribuie în mod considerabil la soluția problemei care ne interesează.

El este acela care a introdus în circuitul de specialitate monumentul cavalerului François de La Sarra, cea mai veche reprezentare cunoscută a unui trup în corupție fizică (și care – cum vom vedea mai departe – ilustrează în mod remarcabil o viziune a epocii, oferind un admirabil obiect de analiză artistică) și, totodată, a lărgit aria temei.

Pe linia cercetărilor lui E. Mâle, Baltrušaitis ajunge și el la postularea unor legături între tema medievală ilustrată în literatură prin *Dit des trois vifs et des trois morts* și reprezentările sculpturale *in transis:* „Sculpturile funerare care oferă meditației spectacolul unui cadavru descind direct din pictura care reprezenta, cu un secol în urmă, morții în corupție fizică“. Baltrušaitis precizează că „cel mai vechi exemplar, datând din 1362, se găsește, de altfel, la porțile Italiei, în Elveția (în La Sarraz) și el preia tema frescelor transalpine. Unul dintre primii francezi care și-au dorit o efigie dezvăluind corupția fizică pe mormânt, Guillaume de Harcigny, din Laon (+1393), a vizitat Orientul și, revenind prin Italia, a putut vedea el însuși la Pisa grandioasa reprezentare a Întâlnirii“[73].

Tot Jurgis Baltrušaitis ne propune analogia între tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți și romanul lui *Varlaam și Ioasaf*[74]. (În realitate, el se ocupă de un alt pasaj decât cel pe care noi îl considerăm preluat de această temă).

E.H. Kantorowicz, în remarcabila sa *The King's two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, apărută în 1957, dezvoltă o altă teorie în privința originii reprezentării corupției fizice în sculptura funerară occidentală. Kantorowicz se ocupă de „ficțiunea legală a celor două trupuri regești“, care „a fost o trăsătură distinctivă a gândirii politice englezești“ în timpul evului mediu. Regele avea două

statute (*habet duos status)*, el era *persona mixta*, adică persoană terestră, pieritoare, și persoană nemuritoare. și un episcop putea fi *persona mixta*, deoarece îi era atribuită o certă capacitate perenă, grație consacrării sale[75]. Președinții Parlamentului, la rândul lor, se bucurau de același privilegiu: ei au fost scutiți să poarte doliul în procesiunea funerară a lui Francisc I (1547), deoarece – după cum consemnau izvoarele epocii – „Coroana și Justiția nu mor niciodată"[76].

După această concepție, individul este supus morții și corupției fizice, în vreme ce ideea de demnitate a unui rege, a unui prinț al bisericii sau a unui reprezentant al justiției (toți aceștia fiind și indivizi obișnuiți) se bucură de o permanență care nu are nimic comun cu nemurirea sufletului, dar se leagă de un statut social sau instituțional „prin sine" (*per se*), după formula juridică medievală „Demnitatea nu piere niciodată, numai individualul piere cu adevărat zilnic" (*Dignitas nunquam perit, individua vero quotidie pereunt*[77]).

Deoarece Eduard al II-lea al Angliei a murit la 21 septembrie 1327 în castelul de la Berkeley și a fost transportat la Gloucester trei luni mai târziu, însoțit de o efigie, fiind înmormântat în cele din urmă în biserica mânăstirii St. Peter, Kantorowicz conchide că la această dată a apărut acest fel de manechin funerar, care nu a existat la înmormântarea lui Eduard I (1272–1307), când intervalul între decesul și înmormântarea regelui a fost de asemenea de câteva luni[78].

Efigia care a însoțit trupul lui Eduard al II-lea de la Berkeley la Gloucester prezenta simbolurile suveranității regale: capul era încoronat, în vreme ce mâinile artificiale țineau globul cruciger și sceptrul. Începând cu înmormântarea acestui rege, dacă circumstanțele nu se vădeau contrarii, efigiile erau folosite mereu la funeraliile regale; în vreme ce trupul real al regelui, rămășițele sale pământești, erau închise în sicriu, trupul său „politic" era reprezentat de o efigie, concepută ca să înfățișeze toată splendoarea rangului său: o persoană imaginară (*persona ficta*), efigia, personifica o altă persoană imaginară: Demnitatea (*Dignitas*).

Kantorowicz însuși remarcă faptul că în Franța, acest gen de efigie apare în anul 1422[79]. Dar el consideră că originea dublei reprezentări a defunctului – în chip de cadavru corupt și ca gisant peren – trebuie căutată în această dedublare a trupului unor înalte personaje cu ocazia înmormântării lor. Kantorowicz își ilustrează teoria prin monumentul lui Jean de La Grange, care, după părerea sa, se prezintă atât în ipostază de *transis*, cât și în aceea de cardinal împodobit cu toată pompa și simbolurile demnității sale[80].

Opinia atrăgătoare a lui Kantorowicz, după care originile reprezentării corupției fizice în sculptura funerară occidentală trebuie căutate în expunerea unei efigii pe lângă cadavrul sortit verminei, nu rezistă totuși unor obiecții.

Este vorba, în primul rând, de un decalaj cronologic, dificil de înlăturat. Folosirea efigiilor poate fi într-adevăr constatată în Anglia din anul 1327. Dar „cele două trupuri" apar pentru întâia oară în sculptura funerară din Franța în 1402, deși, în această țară, obiceiul efigiilor care însoțeau trupul celor defuncți către locul de veci, este constatat de-abia din anul 1422. În Anglia, aceeași viziune asupra reprezentărilor funerare (în dubla înfățișare de *transis* și gisant) apare mai târziu decât în Franța: în 1424, ceea ce ne permite să presupunem că avem de-a face cu o influență venită de pe celălalt țărm al Mării Mânecii.

Știm, totodată, că primele reprezentări sculpturale *in transis* nu au fost însoțite de un corespondent al efigiei Demnității (*Dignitas*). Putem cita cazul monumentului funerar al cavalerului de La Sarra (către 1370), cel al lui Charles de Hauquest (1388) din Davencourt (Somme), apoi al lui Guillaume de Harcigny (1393), din Laon[81], unde nu constatăm decât ipostaza *in transis*, în corupție fizică.

La întrebarea dacă sculptura *in transis* care a aparținut cardinalului de La Grange a fost lucrată în spiritul celor trei monumente enumerate mai sus, înscriindu-se în această tradiție artistică, sau a fost concepută ca reproducând trupul ros de scurgerea vremii, având ca pandant efigia strălucitoare a demnității regale fără moarte, se poate răspunde susținându-se prima alternativă, deoarece, – așa cum au arătat-o cercetările lui J. Baltrušaitis și A. M. G. Morganstern[82] – toate aceste reprezentări ale corupției fizice (și mai cu seamă aceea a cardinalului de La Grange) apar în mod intim legate cu tema tradusă în pictură a Întâlnirii celor trei vii și trei morți.

În sprijinul acestui răspuns se pot invoca de asemenea inscripțiile care însoțesc aceste monumente (mai cu seamă aceea de lângă trupul *in transis* al cardinalului de La Grange) și care îndeamnă pe cei care sunt în viață să renunțe la vanitățile terestre, dintre care face parte și „demnitatea" (*dignitas*) invocată de Kantorowicz. De altfel, capetele în descompunere ale personajelor de rang înalt reprezentate în partea inferioară a monumentului cardinalului de La Grange – reconstituite de A. M. G. Morganstern (după ce Kantorowicz și-a scris lucrarea) cum vom vedea mai departe –, apar acoperite cu simbolurile demnităților lor terestre: coroană, tiară episcopală, mitră papală etc. și, sortite de asemenea nimicirii, o dată cu posesorii lor, nu rămân suspendate într-o sferă transcendentă, incoruptibilă. Noi înșine vom trece în revistă imagini zugrăvite de regi, cu coroane care le lunecă de pe capetele intrate în corupție, după concepția creștină (consemnată încă de primii părinți ai bisericii) că mai cu seamă demnitățile lumești sunt pieritoare, ca toate înfăptuirile care nu se înscriu în îndemnurile *Noului Testament*. Nu numai că în inscripțiile și reprezentările funerare aceste ranguri și trofee terestre nu au un caracter absolut, dar ele apar irremediabil condamnate la uitare. Aceste „demnități" nu merită a fi considerate *sub specie aeternitatis*. Dacă gisanții apar învești mântați în costume și însemne distinctive, de aparat, aceasta se poate explica prin însăși solemnitatea actului de trecere în altă lume, la fel de important ca o încoronare sau o înnobilare.

E. Panofsky, în cartea la care ne-am referit mai sus, *Tomb Sculpture* (1964), reia opiniile lui Kantorowicz în legătură cu originea reprezentării corupției fizice, lărgind cercul rangurilor privilegiate care pot beneficia la înmormântarea lor de „două trupuri". Panofsky se ocupă, de asemenea, de reprezentările solitare *in transis*[83].

Remarcând că, alături de reprezentările *in transis*, care nu sunt însoțite și de alte înfățișări ale decedatului, există mărturii ale rangului lor (blazoane, coifuri, diverse mențiuni în inscripții referitoare la aceste demnități), el pune în legătură aceste simboluri cu cele care pot fi constatate la reprezentările defuncților ca fiind în viață – *au vif* – (atunci când avem de-a face cu o dublă înfățișare a acestora: în corupție fizică și în viață) și care urmăresc să sublinieze, în toată măreția ei, poziția socială a celui decedat. Panofsky trage concluzia că prin reprezentarea simbolurilor de excelență lângă înfățișările *in transis* s-a urmărit să se demonstreze că individul este supus nimicniciei, în vreme ce rangul său social se vădește indestructibil, și citează monumentul cardinalului de La Grange. El mai reproduce, în favoarea tezei sale, miniaturile unui artist din Anglia de Nord, călugăr care a trăit către 1450. Aceste miniaturi înfățișează un rege și o regină culcați pe două tumbe, ale căror pereți laterali sunt decorați de numeroase blazoane, în vreme ce în interiorul acelorași tumbe, făcute vizibile, trupurile lor sunt aproape de stadiul de schelet, roase de corupția deformantă a morții[84].

Remarcăm, în primul rând, că argumentele invocate de Panofsky în sprijinul tezei sale sunt particulare, cea mai mare parte dintre chipurile înfățișate *in transis* nefiind dublate de reprezentări „în viață" ale defuncților. Totodată, constatăm că există o serie de reprezentări *in transis* neînsoțite de accesoriile gloriei terestre, podoabe

care, desigur, apar de asemenea la gisanții obișnuiți, fără a avea vreo semnificație pentru lumea transcendentă în care ei sunt închipuiți.

O importantă contribuție la problema pe care o urmărim o aduce Georges Duby, în lucrarea sa *Fondements d'un nouvel humanisme*, apărută în 1966, care, în dezacord cu E. Kantorowicz și cu E. Panofsky, nu explică apariția sculpturilor funerare *in transis* prin principiul juridic al celor două statute, funcționând la anumite persoane de rang înalt, ci, preluînd rezultatele lui E. Mâle, ajunge la noi puncte de vedere, care fac autoritate.

Duby consideră Biserica a îndemnat întotdeauna la meditație asupra corupției fizice, prezentând această decădere ca dovadă a imperfecțiunii trupului, a deșertăciunii sale, ca o condamnare a plăcerilor trecătoare de pe pământ, ca o invitație indirectă de întoarcere către propriile sale valori. „Imaginea scheletului și a corupției fizice", afirmă G. Duby, „este una din ilustrările cele mai evidente ale predicilor pentru penitență"[85]. Aceste predici pot fi deduse din *laudi*, imnuri cântate de călugării italieni (cum sunt cele ale lui Jacopone de Todi 1230–1306)[86], precum și din tema înfățișată în pictură a Întâlnirii celor trei vii și trei morți[87], inspirată de acești călugări. Corupția fizică a fost înfățișată în arta plastică destinată bisericilor, deoarece clerul stabilea o legătură strânsă între învelișul trupesc și păcat. Duby ilustrează acest punct de vedere al legăturii dintre trup și păcat prin evenimentul deschiderii mormântului Sfântului Dominic, când călugării dominicani așteptau cu nerăbdare apariția suavului „parfum de sfințenie", contrastând cu obișnuita corupție. Dar proprietatea de a se risipi a trupului trebuia să îndemne de asemenea pe credincioși să nu dea atenție tentațiilor lumești, să fie în permanență „în stare de grație" pentru a câștiga Paradisul. Duby subliniază faptul că statuile funerare în corupție se alăturau celorlalte reprezentări creștine, ca o stavilă împotriva farmecelor dăunătoare ale unei lumi păcătoase, pline de tentații. Cei care condamnau excesele simțurilor, urmăreau „să dovedească pe pragul morții disprețul pentru trup, detașându-se de aceasta în modul cel mai definitiv și făcând din mormântul lor un act de exemplificare și de umilință, o predică a penitenței"[88], o recomandare a Bisericii de renunțare la vanitățile acestei lumi.

Concluziile valoroase la care ajunge Duby în cercetarea premiselor noului umanism al Renașterii și care îndeamnă la considerarea raportului dintre reprezentările *in transis* și finalitățile Bisericii ne îndeamnă să căutăm și celălalt termen al problemei: cui s-a adresat Biserica? A pledat, în general, pentru pocăirea tuturor, sau a avut un obiectiv anume, o anumită categorie de credincioși, a căror atitudine față de ea era considerată neconvenabilă? Aceste spectacole care solicitau afectul privitorului nu urmăreau oare să modifice conduita unei categorii sociale a cărei ținută incomoda în chip deosebit Biserica?

Problema trupurilor înfățișate *in transis* în sculptura funerară occidentală a fost reluată recent de către Anne McGee Morganstern, în studiul închinat cardinalului Jean de La Grange, *The La Grange Tomb and Choir: a Monument of the Great Schism of the West* (1973)[89].

Plecând de la observațiile lui J. Baltrušaitis, pe care le-am amintit mai sus, autoarea a găsit într-un desen din secolul al XVII-lea detalii pe care nimeni nu le relevase înainte pe monumentul cardinalului de La Grange – capetele *in transis* ale unor ranguri înalte –, și a putut astfel stabili o analogie mai strânsă între tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți și prezentarea corupției fizice în sculptura funerară. În ceea ce privește semnificația acestei sculpturi, autoarea reia teza lui Kantorowicz și Panofsky, care subliniau „permanența rangului terestru" care ar apare în partea superioară a monumentului cardinalului de La Grange.

Dacă îi trecem în revistă pe cei care s-au oprit asupra reprezentărilor de cavaleri *in transis* la începuturile Renașterii europene, vom recunoaște că E. Mâle și, după el, aprofundând cercetarea, G. Duby, sunt cei care au demonstrat, pe de o parte, originea clericală, inspirată de ordinele religioase, a acestor reprezentări și, pe de altă parte, sensul lor moralizator, constând, în primul rând, în invitația de a renunța la vanitățile terestre și de a medita la viața eternă. Folosind aceste prețioase rezultate, să încercăm să găsim cauzele care au determinat Biserica să formuleze îndemnuri atât de severe, și, totodată, să descoperim ținta acestor avertismente, pe cei care erau, în primul rând, vizați de această ofensivă ecleziastică.

Deoarece cercetările lui J. Baltrušaitis și lucrările recente ale lui A. M. G. Morganstern au stabilit, în mod convingător, legăturile strânse între primele monumente funerare care reprezintă un corp omenesc în degradare fizică și reprezentările temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, vom încerca să urmărim evoluția acestei teme, trecerea de la un gen la altul și modificările de conținut survenite pe parcurs, căutând totodată rădăcinile ei cele mai îndepărtate, nu lipsite de interes pentru răspunsul la problema pe care am ridicat-o.

Dar în tema Întâlnirii..., atât de intim legată de reprezentările funerare *in transis*, trupul în degradare fizică nu apare de la primele opere figurative pe care le cunoaștem (reprezentările plastice ale acestei teme sunt mai târzii decât versiunile literare), ci în cursul evoluției ei, și anume într-un moment în care ea a fost influențată de ideea de degradare fizică, aparținând tradiției creștine.

Ne propunem, așadar, să urmărim în capitolul următor evoluția celor două coordonate care au determinat, la întretăierea lor, fenomenul artistic al reprezentării trupurilor omenești *in transis*. Ca introducere la prezentarea temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, atât de importantă pentru soluția problemei care ne preocupă, vom trece în revistă succint și evoluția afirmării antice a valorii formelor trupești ca atare, precum și aceea a tradiției creștine a lipsei de interes pentru chipurile pământești.

## Note

1 Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin* (tr. în l. română), București, 1970, p. 616.

2 Carl Erdmann, *Die Entstenhung des Kreuzzuggedankens*, Berlin, 1935, p. 84. Vezi E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 617.

3 *Ibidem.*

4 Pierre Chaunu, *Le temps des réformes. La crise de chrétienté. L'eclatement*, 1250–1550, Paris, 1984, p. 95.

5 A. Malet, *Nouvelle histoire de France*, Paris și Londra, 1922, p. 86–97.

6 Georges Duby, *Fondements d'un nouvel humanisme*, Geneva, 1966, p. 120. În mormântul neprofanat al regelui Filip I, din Saint-Benoît-sur-Loire, nu s-a găsit decât un simplu acoperământ de frunze uscate.

7 *Histoire de France* (Ed. Larouse), Paris, f.d., p. 274.

8 *Ibidem*, p. 275.

9 Liliane Guerry, *Le thème du „Triomphe de la mort" dans la peinture italienne*, Paris, 1950, p. 15, nota 3; Johan Huizinga, *Amurgul evului mediu* (tr. în l. română a textului olandez apărut în 1919), București, 1970, p. 38. Gerson, în al său *Traité contre le Roman de la Rose*, protestează împotriva moralei echivoce din celebra lucrare (vezi E. Langlois, *Le traité de Gerson contre le Roman de la Rose*, Paris, f.d., passim: Émile Faguet, *Histoire de la littérature française depuis les origines jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1921, p. 76; Louis Grodecki, *Ivoires français*, Paris, 1947, p. 121).

10 *Histoire de France* (ed. Larousse), p. 275.

11 G. Duby, *op. cit.*, p. 32.

12 *Ibidem*, p. 163.
13 *Histoire de France* (Ed. Larousse), p. 158–159.
14 Ernest Lavisse, *Histoire de France*, vol. IV, Paris, 1911, p. 108.
15 *Ibidem*, p. 276.
16 *Ibidem*, p. 400.
17 *Ibidem*, p. 276.
18 *Ibidem*.
19 G. Duby, *op. cit.*, p. 153. Vezi și G. Duby și H. Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, Paris, 1968, p. 58.
20 G. Duby, *op. cit.*, p. 21.
21 N. Iorga, *Philippe de Mézières (1327–1405) et la croisade au XIV^e siècle*, Paris, 1896, p. 431–433.
22 G. Duby, *op. cit.*, p. 121. În legătură cu reacția generală împotriva turnirelor și cu ridiculizarea lor vezi și Jakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, (tr. în l. română), vol. II, București, 1969, p. 106–107 și nota 1.
23 G. Duby, *op. cit.*, p. 31.
24 *Ibidem*, p. 153.
25 *Ibidem*, p. 12.
26 Charles Louandre, *Les arts somptuaires. Histoire du costume et de l'ameublement*, Paris, 1858, p. 164.
27 E. A. Racinet, *Le costume historique*, vol. IV, Paris, 1888, s.v.
28 Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1927, p. 71.
29 Ch. Louandre, *op. cit.*, p. 164.
30 *Ibidem*.
31 L. Guerry, *op. cit.*, p. 164.
32 *Ibidem*, p. 15. (În legătură cu consecințele pe plan european ale ciumei din 1348–1350, vezi Pierre Chaunu, *L'expansion européenne du XIII au XV siècle*, Paris, 1969, p. 69). Mai târziu, în secolul următor, la Siena, în timpul numitei „grande moria" (1437) fură întemeiate societăți de plăceri ca de pildă „Godereccia" sau „Spendereccinia", în cadrul cărora se cheltuiră două sute de mii de florini în câteva luni (L. Guerry, *op. cit.*, p. 24).
33 Franco Sachetti, *Novelle*, Londra, 1795, p. 82, 150 și 153, apud. J. Burckhardt, *op. cit.*, p. 104.
34 Enzo Carli, *La Renaissance du realisme au Moyen Age italien*, în *L'art et l'homme*, vol. II, Paris, 1958, p. 346–349. Victor Ieronim Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, București, 1976, passim.
35 Enzo Carli, *art. cit.*.
36 G. Duby, *op. cit.*, p. 19. Erich Auerbach (*Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (tr. în l. română), București, 1967, p. 235), observă că în orașele italienești se ridicase încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea o pătură superioară de burghezi patricieni, ale căror moravuri erau încă legate în multe privințe de formele și concepțiile culturii feudale de curte, dar care au dat acesteia în curând, din cauza structurii sociale cu totul diferite și sub influența curentelor preumaniste, o amprentă nouă, mai puțin legată de clasă.
37 *Ibidem*, p. 12.
38 Emile Mâle, *L'art religieux...*, p. 430–433.
39 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, New York, 1964, p. 51.
40 Anne Prache, *Les monuments funéraires des Carolingiens élevés à Saint-Rémi de Reims au XIV^e siècle*, în „Revue de l'art", 1969, nr. 6, p. 73.
41 E. Mâle, *op. cit.*, p. 443.
42 *Ibidem*, p. 434.
43 E. Mâle, *op. cit.*, p. 434.
44 G. Duby, *op. cit.*, p. 22 și 143.
45 E. Mâle, *op. cit.*, p. 436. Vezi și Denise Jalabert, *Le tombeau gothique. Recherches sur les origines de ses divers éléments*, în „La revue de l'art", tom. LXV, 1934, p. 21.
46 Vezi cap. *„Din ceătile de scaun ale Țării Românești"*, în *Artă medievală*, vol. I.
47 E. Mâle, *op. cit.*, p. 443.
48 *Ibidem*, p. 434.
49 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 54.

50 Pierre Chaunu, *Le temps des réformes*... p. 95.
51 *Ibidem*, p. 96.
52 *Ibidem*, p. 99.
53 E. Mâle, *op. cit.*, p. 375 și 406.
54 Vezi p. 141 din prezentul volum.
55 E. Mâle, *op. cit.*, p. 383.
56 *Ibidem*.
57 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 66.
58 Vezi de asemenea și opiniile lui Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, 1952, p. 24.
59 G. Duby, *op. cit.*, p. 129.
60 J. Huizinga, *op. cit.*, p. 165.
61 Ambrosius Macrobius Theodosius, *Saturnalia* (tr. G. Tohăneanu), București, 1961, p. 63, 71 sqq. vezi și Dio Casius, X, lib. XI, cap. 19; Martial, *Epigr.*, II, lib. XI, vers 5.
62 J. Huizinga, *op. cit.*, p. 167.
63 *Ibidem*, p. 170.
64 *Ibidem*.
65 *Ibidem*.
66 Vezi și J. Burckhardt, *op. cit.*, vol. II, p. 321; Martin Kemp, *Dissection and Divinity in Leonard's late Anatomies*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXV (1972), p. 200–225.
67 Gustave Lanson, *Histoire illustrée...*, vol. I, Paris, 1923, p. 130.
68 *Ibidem*.
69 *Ibidem*.
70 Marcel Aubert, *La sculpture...*, Paris, 1964, p. 355.
71 *Iov*, XIX, 20, 25, 26. Vezi p. 35 și nota 16, p. 49.
72 Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic* (tr. în l. română), București, 1975, p. 200–212.
73 *Ibidem*.
74 *Ibidem*, p. 237.
75 E. H. Kantorowicz, *The King's two Bodies..., A study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957, p. 44, Cf. Louis Réau și Gustave Cohen, *L'Art du Moyen Âge et la civilisation française*, Paris, 1951, p. 211.
76 E. H. Kantorowicz, *op. cit.*, p. 417.
77 *Ibidem*, p. 433.
78 *Ibidem*, p. 420.
79 *Ibidem*, p. 421.
80 *Ibidem*, p. 433.
81 E. Mâle, *op. cit.*, p. 348 și 438, n. 2.
82 E. Panofsky, op. cit., p. 65; Anne McGee Morganstern, *The La Grange Tomb and Choir: a Monument of the Great Schism of West*, în „Speculum", XLVIII, ianuarie, 1973, p. 59–69.
83 E. Panofsky, *op. cit.*
84 *Ibidem și* fig. 266 a și b.
85 G. Duby, *op. cit.*, p. 121 și 122.
86 Jacopone da Todi, *Laude*, Florența, 1490, L V, 62–67.
87 L. Guerry, *op. cit.*, passim.
88 G. Duby, *op. cit.*, p.124.
89 Anne McGee Morganstern, *op. cit., passim*.

# Capitolul II

## ROMANUL *VARLAAM și IOASAF* LA ORIGINEA TEMEI ÎNTÂLNIRII CELOR TREI VII și TREI MORȚI

Două curente, ale căror izvoare se pierd departe, în antichitate, străbat evul mediu: unul, care ține de lumea greco-romană, pledează pentru consistența ființei terestre omenești, solidară cu ea însăși, celălalt, cu punctul de pornire în Orient, propagat mai cu seamă de creștinism, pune în evidență descompunerea trupească, biologicul risipit, în contrast și ca directă consecință a supremației unui spirit transcendent; el poate fi găsit în scrierile patristice, apoi, mult mai târziu, la îngemănarea evului mediu cu începuturile Renașterii, în artele plastice.

În vreme ce tradiția antică a cunoscut în plastică o carieră prodigioasă pe arii foarte largi, reprezentarea descompunerii trupești s-a datorat unui fenomen particular, Biserica folosind aspectele perisabilității biologice ca avertisment adresat cavalerilor, o categorie socială pentru care înfățișările perfecte sculptate (gisanții) căpătaseră un fel de statut, legându-se de năzuințele lor.

Pentru oamenii simpli, care nu se ipostaziau în monumentele de veci într-o frumusețe absolută (perfecțiune care aparținea „vieții de apoi", nu existenței terestre, dar care putea fi ușor confundată cu aceasta din urmă), ofensiva Bisericii nu s-ar fi dus, desigur, pe acest plan și cu aceste reprezentări ciudate.

Dar într-un moment în care Renașterea însăși începea să-și manifeste fervoarea pentru forma omenească – desigur, cu altă semnificație decât a gisanților medievali –, în cadrul preocupărilor pentru ființa umană în general, înfățișările *in transis* nu au întârziat să apară.

Tradiția curentului „constructivist" al ființei umane, cu rădăcini în antichitatea greco-romană, era incomparabil mai puternică, generând opere care stau la temelia conceptului pe care ni-l formulăm despre cultura europeană. După un somn secular, care a urmat intrării în disoluție a imperiului roman și până în secolul al VIII-lea, interval în care Occidentul a cunoscut o eclipsă aproape generală a culturii clasice și a suferit un proces de barbarizare și orientalizare, epoca lui Carol cel Mare (768–814) a mărturisit ca idee călăuzitoare acea „renovatio Romani imperii" cu consecințe atât de binefăcătoare.

Cultura carolingiană vădește o admirație subliniată pentru antichitate în toate domeniile: în literatură, prin transcriera, explicarea și imitarea autorilor clasici; în muzică, prin grija arătată cântecului roman, care apărea ca un fruct târziu al antichității; în arhitectură, prin dorința de a se construi edificii după modele antice și precepte vitruviene; în pictură, prin verismul robust al formelor și simplitatea compoziției[1].

Este un adevăr unanim acceptat că scriitorii și artiștii din epoca lui Carol cel Mare căutau înfăptuirea unui ideal clasic, cel al echilibrului, al măsurii și al frumoaselor proporții. Acest ideal devine trăsătură dominantă a umanismului carolingian, apropiat de natură și de bucuriile simple, de iubire dezinteresată a valorilor din jur.

Alcuin, profesorul de la Curtea lui Carol cel Mare, afirmă că „omul găsește de-a gata valorile și bunurile, el nu este nevoit să le creeze: trebuie numai să le descopere, să le recunoască, să le primească de la Dumnezeu, așa cum le găsește

înfăptuite în natură". El nu condamnă niciodată, ca mulți dintre predecesorii săi din evul mediu, fervoarea pentru frumosul sensibil și artistic, *amor ornamenti*. Alcuin nu împărtășește, după cum observă Edgar de Bruyne, opinia celor care, reacționând excesiv împotriva cultului imaginilor și hedonismului, doreau ca bisericile să se înfățișeze goale de imagini, reci și aspre[2].

Această atitudine față de iconoclaștii răsăriteni este foarte importantă pentru problema pe care o urmărim, deoarece ea a permis și încurajat reprezentările plastice ale unor personaje, scene și chiar dogme ale Bisericii occidentale, care, în cazul unei contaminări iconoclaste, ar fi cunoscut o altă evoluție.

Walther Oakeshott subliniază că Renașterea carolingiană s-a datorat în mare parte și acestei atitudini față de iconoclasm. Cu patruzeci de ani înainte de ascensiunea lui Carol cel Mare, împăratul bizantin Leon Isaurianul (717–867) începuse campania împotriva venerării icoanelor. În vremea împăratului Constantin al IV-lea (740–775) și a succesorului acestuia, Leon al IV-lea (775–780), campania devine mai violentă. De fapt, epoca de prigoană a „figurativului" în bisericile răsăritene, până la impunerea definitivă a cultului icoanelor prin conciliul de la Niceia (787), acoperă cronologic o bună parte a domniei lui Carol cel Mare. Consilierii acestuia, deși ridicară obiecțiuni împotriva cultului excesiv al imaginilor, care putea deveni periculos, susținură că pictarea unei biserici era instructivă și contribuia la strălucirea ei. Aceste decizii au avut consecințe foarte mari pentru dezvoltarea picturii și sculpturii romanice și gotice din vest, deoarece, dacă mediul aulic al lui Carol cel Mare ar fi suprimat imaginile, destinul artei occidentale ar fi fost cu totul altul, cu tot triumful final al iconodulilor din răsărit[3].

Legitimitatea imaginilor, decretată la curtea de la Aix, a favorizat, după cum remarcă Oakeshott, preluarea modelelor antice și a principiilor lumii greco-latine, în vreme ce iconoclasmul, supremația ideii în sine, neînsumată în figurativ, adversitatea pentru imagine, pare apropiat de cei care predicau dezintegrarea materiei terestre și triumful conceptului pur. Sculpturile *in transis* nu reprezintă și ele o adversitate, o desconsiderare a trupului ca atare, a naturii și a lumii fizice pe care încerca să o cunoască și să o înfățișeze antichitatea? Nu avem de-a face cu același dispreț al formelor omenești frumoase din pictură, sculptură, ceramică și cu exaltarea ideii în sine? Există puncte de tangență între iconoclaști și cei care gândeau trupul omenesc în risipire, după cum triumful iconodulilor a antrenat exaltarea valorilor plastice ale antichității grecești.

Supunerea la adevăr și natură din epoca lui Carol cel Mare îndeamnă pe un estetician ca E. de Bruyne să vorbească despre un „umanism estetic"[4] al acestei epoci. Desigur însă că acest umanism nu se limitează la descoperirea sau imitarea antichității. Erich Auerbach observă cu finețe că, atunci când în *Vita Caroli Magni* Einhard descrie durerea împăratului la auzul morții fiului său și îl arată izbucnind în lacrămi, el folosește un procedeu antitetic pe care nu îl întâlnim la modelul său, Suetoniu, procedeu care vădește năzuința lui Einhard de a se apropia de natură[5].

Oricum, miniaturile manuscriselor rămase din epoca carolingiană, ca și sculpturile în fildeș, în care regăsim reprezentări mitologice și diverse personificări, ca și un verism al înfățișărilor, draperiilor sau decorului, pledează pentru un constructivism și o „adunare" a formelor, străine de spiritul de risipire care bântuise în lumea protomedievală.

E. Panofsky[6] remarcă faptul că, în contrast cu Renașterea carolingiană și cu continuarea tradiției clasicizante, un secol mai târziu, în epoca împăraților Ottonieni și a eflorescenței anglo-saxone nordice, mișcarea numită Protorenaștere, desfășurată plenar în secolul al XIII-lea, a fost un fenomen mediteranean, ale cărui începuturi pot fi loca-

lizate în sudul Franței, în Provence (vechea Provincia Romana) și în nordul Italiei.

După Panofsky, în Protorenaștere, apropierea de lumea clasică nu a fost directă, ci manifestată mai cu seamă ca o aspirație către monumentalitate, ea a preluat valorile antice mai mult accidental decât în esență. Modelele au fost imitate „cu respect pentru compoziția generală, pentru elementele de draperie, tipuri faciale și textură de suprafață, dar nu cu un ochi treaz la calitățile mai inefabile pe care le avem în minte când vorbim despre «frumuseți clasice» sau «perfecțiune clasică», cu care gândim idealizarea omenească în limitele naturalului, a corespondenței organice între trup și îmbrăcăminte și această libertate, acest echilibru între atitudine și mișcare, cunoscute sub numele de *contrapposto*, care dă impresia că figura își este sie însăși suficientă sau, într-un sens în întregime literal, centrată asupră-și, cristalizând realitatea din jur, controlată de un centru sau un ax din propriul interior“[7].

Panofsky subliniază faptul că numai atunci când sculptura Protorenașterii a intrat în orbita arhitecturii care, deși s-a distanțat în multe privințe de arhitectura clasică, a fost concepută pe principiul concentrării maselor în jurul unui centru sau ax – cu alte cuvinte, când stilul Provenței romane și Languedoc a devenit goticul timpuriu din Ile de France și Champagne –, numai atunci clasicismul propriu-zis a căpătat suprafață și a devenit intrinsec. *Apostolii* din portalul Judecății din urmă din Reims (1230), cu osebire cele două chipuri magnifice ale Sfinților Petru și Pavel, făcând o notă aparte, sunt mult mai clasici decât *Apostolii din Arles și* Sfântul Gilles, aparținând începutului Protorenașterii. În timpanul aceluiași portal, interesul pentru antichitatea clasică a mers atât de departe, încât o serie de personaje par preluate după sarcofagele romane iar învierii din morți apar din urne antice, ca și cum ar fi fost incinerați, după obiceiurile păgâne, și nu înmormântați, după tradiția creștină. Un indiciu al acestui curent clasicizant poate fi celebrul grup statuar al Vizitației, atât de clasic în ținută, costume și tip facial[8].

Trebuie să subliniem că tocmai energia interioară a reprezentărilor la care se referă Panofsky, care cristalizează realitatea din jur, fiind dominată de un centru sau ax din propriul interior, apare anihilată în cazurile reprezentărilor *in transis*, unde se urmărește dizolvarea sau deplasarea acestui centru intim, pentru sublinierea unei forțe atotputernice creatoare, extranee. Această desprindere energetică de reprezentarea propusă ne apare ca expresia cea mai directă a curentului care nu acceptă viziunea artistică și concepția despre realitatea umană a antichității.

În Italia, un climat care corespunde goticului timpuriu din Île de France și Champagne este cel din Campania, favorizat de lunga și fructuoasa domnie a aceluiași Frederic al II-lea de Hohenstaufen, împărat al Germaniei și rege al Celor Două Sicilii – aparținând cultural sudului Italiei –, unde se preiau atât valorile goticului, cât și cele clasice propriu-zise. Dar și acestea din urmă trebuie privite în contextul fervoarei pentru antichitate a artiștilor goticului timpuriu. Sculpturile din Capua sau bustul împăratului ne vorbesc despre „un fenomen de clasicism care trebuie considerat în climatul culturii gotice, în același fel ca și mărturiile anticizante de la Reims și Bamberg“[9]. În acest fel, și nu ca o „școală“ clasicizantă, izolată și limitată, ambianța siciliană a fost determinantă pentru formarea lui Nicola Pisano și – în ultimă instanță – pentru apariția fenomenului artistic denumit îndeobște Renaștere.

Cesare Gnudi insistă asupra inserării culturii fredericiene în cadrul culturii gotice europene[10], care a cunoscut în epoca respectivă, în mod puternic, influența antică, valorile constructiviste și particular-centriste la care se referea Panofsky.

Literatura epocii, încurajată de curtea lui Frederic al II-lea, pe care un critic de autoritatea lui Francesco de Sanctis a numit-o „a sicilienilor“[11], se vădește la unison cu aspectul pe care ni-l revelează artele plastice. Spiritul popular s-a întâlnit cu cel

antic pentru a cânta și sărbători bucuriile simple ale vieții, dragostea curată și luminoasă, reacționând față de fragilitatea existenței terestre nu prin sublinierea înfricoșătoare a risipirii biologice și prin invocarea unei împărății nevăzute covârșitoare, ci prin îndemnul de a consuma cât mai frumos scurtul răgaz al existenței omenești, de a reține aspectele pe care poeții le consideră încântătoare. Astfel, într-o „tentonă" scrisă în italienește de Ciullo, este vorba de un îndrăgostit și de doamna lui, care îl tot refuză dar care, la sfârșit, îi primește dragostea. Poema „este plină de naturalețe, de strălucire și de mișcare dramatică, este vie, numai fapte..."[12]. Într-o altă poemă, *Jeluirea iubitei cruciatului (Lamento dell' amante del crociato)*, a lui Rinaldo d'Aquino, sentimentele nobile și duioase sunt exprimate „cu multă simplicitate și adevăr în stil"[13]. Doamna își cântă nostalgia după iubitul plecat, rugându-l să-i trimită sub formă de sonet ecoul propriei ei iubiri. În *Jeluirea îndrăgostitului pentru plecarea în Siria a iubitei sale,* pe care critica o atribuie împăratului Frederic, în cântecul lui Odi delle Colonne, poemele regelui Enzo sau ale lui Folco din Calabria, regăsim îndemnul horațian – încă timid – de a culege fructele vieții trecătoare, de a ne bucura de natura din jur sau de prezența iubitei. De Sanctis arată că „iubitul care imploră și cere iubire, îndrăgostita care... regretă depărtarea iubitului sau se teme să nu fie părăsită, chinurile și bucuriile dragostei sunt temele simple ale cântecelor populare, sunt cea dintâi mărturisire a inimii... sentimente tinere și noi"[14].

Acest umanism în literatura și arta Regatului Celor Două Sicilii, care se vădește în consens cu spiritul antic și care va genera „dulcele stil nou" în cadrul căruia va gândi și va scrie Dante, se dezvoltă exact în epoca în care vor apărea, tot în aceste locuri, primele reprezentări ale temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, aparținând la origine unei poeme din care s-a inspirat și lucrarea lui Baudouin de Condé. Sudul Italiei a fost așadar mediul cultural fertil unde s-au întâlnit cele două curente: unul – cu rădăcinile în lumea greco-romană – al formelor consistente, al naturii vii și surâzătoare, celălalt – provenind din Orient, trecut prin Bizanțul creștin – al preocupării pentru trupurile trecute de pragul morții.

Desigur că primul curent are un caracter permanent și o răsfrângere considerabil mai mare decât cel de-al doilea, care se manifestă exclusiv prin literatură până către sfârșitul primei jumătăți a secolului al XIII-lea.

Sculptura funerară care înfățișează corupția fizică (apărută mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea) se va situa la antipodul constructivismului și „centrismului" Renașterii, oglindind risipirea trupului. Această sculptură derivă din tema zugrăvită a Întâlnirii celor trei vii și trei morți, așa cum au arătat J. Baltrušaitis și, mai de curând, A. M. G. Morganstern, iar la rândul lor, frescele Întâlnirii... apar în Italia – mult mai timpuriu decât picturile din Franța, date de exemplu de E. Mâle –, și anume în Regatul Celor Două Sicilii al lui Frederic al II-lea.

Dar dacă apariția reprezentării în pictură a Întâlnirii... coincide și contrastează cu frumoasa înflorire clasicizantă din cadrul goticului european, atât tema Întâlnirii..., cât și tradiția literară a descompunerii biologice sunt mult mai vechi, vădind rădăcini la fel de profunde în cultura lumii, ca și prețuirea vieții și a formelor ei, desigur, nu la fel de puternice și, mai cu seamă, nu cu consecințe atât de fericite pentru mersul înainte al acestei culturi.

*

În general, reprezentările *in transis* sunt privite cu ochi moderni. S-a atribuit o fervoare macabră secolului al XIV-lea și anumite complexe, fără a se căuta baza teoretică, singura care poate explica viziunea epocii, în care se încadra și modul de a concepe în acele vremi lăcașul de veci. Fără descifrarea coordonatelor spirituale nu

ne-am putea lămuri de ce personaje pioase, care nu urmăreau să se prezinte sub un aspect oribil urmașilor, cum au fost cavalerul de La Sarra sau cardinalul de La Grange, au premeditat o astfel de înfățișare. Nici în reprezentările zugrăvite – anterioare celor în trei dimensiuni – ale temei Întâlnirii..., atunci când morții au început să fie prezentați în degradare fizică, artiștii și inspiratorii lor nu și-au propus să epateze privitorii prin grozăvia celor expuse. Este evident că s-a urmărit un scop moralizator, în primul rând prin îndreptarea atenției credincioșilor către registrul Judecății de Apoi care, la Campo Santo din Pisa, de pildă, în cunoscutul Triumf al morții, apare zugrăvită chiar deasupra Întâlnirii celor trei vii și trei morți.

Scriind despre reprezentările în degradare fizică din ansamblul Triumfului morții din Pisa, J. Baltrušaitis le asociază cu imagini din Asia[15], care nouă însă ne par mai puțin semnificative decât cele din trecutul Europei.

De fapt, deși evocarea trupurilor în degradare fizică din Întâlnirea celor trei vii și trei morți, în versiunea poeziei lui Baudouin de Condé (c. 1275) sau reprezentarea lor pentru întâia oară în fresca din biserica San Paolo, numită și Vecchio Campo Santo din Poggio Mirteto (Sabina – Italia), din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, se leagă de concepția franciscană, așa cum vom vedea, atât conceptul de degradare, cât și tema Întâlnirii..., ale căror sfere se întretaie la un moment dat, sunt cu mult mai vechi decât acest moment al incidenței lor. Ideea de degradare poate fi găsită în cărțile în care apar transcrise cele mai îndepărtate gânduri ale omenirii, iar tema Întâlnirii..., ale cărei rădăcini coboară în vechime, apare schematic încă în Bizanțul macedonenilor.

A existat formulată încă în *Vechiul Testament* deosebirea subliniată dintre nimicnicia omului de pe pământ și modul absolut de a exista al aceluiași om, trecut de pragul acestei lumi. În Cartea lui Iov găsim alăturate ambele ipostaze. Se evocă dispariția treptată a conturului trupesc în mormânt și, prin contrast, trupul întreg, cu care cel dispărut urmează să se prezinte la Înviere[16].

*Noul Testament* pledează cu o vigoare înnoită pentru ascetism, arătându-se disprețul pentru trupul „păcătos“, subliniindu-se lipsa de preț a veșmântului fizic, punându-se în lumină valorile veșnice ale Cetății cerești.

Pentru a înțelege cariera ideii creștine de corupție fizică trebuie să luăm în considerare faptul că un trup *in transis* evocă, antinomic, gânduri despre starea perenă a aceluiași trup după Judecata din urmă. Trupul *in transis* poate simboliza întreaga „deșertăciune“ a realității terestre, dar în același timp și ipostaza existenței sale absolute, succedând Judecății. Așadar, corupția trupului pământesc face prezentă, prin contrast, veșnicia trupului în Paradis. Este necesar să reținem această axiomă pentru înțelegerea sensului dorit de Biserică al sculpturii funerare *in transis*.

Încă din secolul al IV-lea, Sfântul Ioan Gură de Aur, după ce evocă atotputernicia întunericului, descrie starea anterioară și ulterioară momentului morții (oarecum și acest moment în sine, granița dintre aceste două stări), subliniind contrastul dintre viață și moarte. Cuvinte pe care le vom regăsi adesea în inscripțiile funerare: „Qui hodie nobiscum sunt, cras illic ante nos erunt; qui hodie amice nos amplectuntur, cras a nobis miserabiliter efferentur; qui hodie in vita, cras in sepulcro; qui hodie conspicui sunt, cras a vermibus rodentur; qui hodie unguentis sunt delibuti, cras foetentes erunt; qui hodie parasitos habent, cras illic damnabuntur“[17]. (Cei ce sunt astăzi împreună cu noi, mâine vor fi acolo înaintea noastră; cei ce ne îmbrățișază astăzi cu prietenie, mâine vor fi respinși de noi în mod jalnic; cei ce sunt astăzi în viață, mâine vor fi în mormânt; cei care sunt admirați astăzi, mâine vor fi roși de viermi; cei care astăzi sunt parfumați, vor exala urât mâine; cei care au astăzi oaspeți la masă, mâine vor fi condamnați.)

Sfântul Ioan Gură de Aur descrie decrepititudinea fiecărei părți din trupul omenesc, plimbând un reflector puternic de-a lungul lui: „Ubi forma vultus? Ecce jam

atrum video. Ubi annuenter et formosi oculi...?"[18] etc. (Unde este frumusețea chipului? Iată, de-acum s-a înnegrit. Unde sunt ochii frumoși și atrăgători...? etc.).

În secolul al X-lea, în scrierea Pseudo-Sfântului Augustin intitulată *Speculum peccatoris*, găsim etapele procesului de aneantizare, cele trei stadii ale decompoziției pe care le putem constata trei secole mai târziu în frescele și miniaturile din Italia și Franța, reprezentând tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți. „Pulchritudo" devine succesiv „putredo, cinis et vermis", cum scrie Pseudo-Sfântul Augustin: „Tunc carnis pulchritudo fetor efficitur et putredo, tunc homo solvitur in cinerem et vertitur in vermem"[19]. (Atunci, frumusețea cărnii devine miros greu și putreziciune, atunci omul devine cenușă și se transformă în viermi.)

Elemente similare de decompoziție sunt descrise în poezia *Aliud Carmen de Contemptu Mundi*, a Sfântului Anselmus de Canterbury (1033–1109), care descrie și mai minuțios procesul întoarcerii în pământul de unde au venit oamenii :

« Dic homo, dic pulvis, quare putredo superbis?
Dic quid sis, quid eris; memor esto quod morieris.
In cinerem vermis post morte regredieris:
Despice quod sequeris, cognosce viam rationis.
An leges nescis humanae conditionis?
Corpus humo fit:
Corpore semen:
Semine sanguis:
Sanguine corpus:
Sic hominis corpus terrae putrescit in alvo:
Corpore tabes:
Talbeque vermis:
Verme cinis fit:
Pulvere terra.
Sic homini corpus in terram regredietur».[20]

(Răspunde, tu care nu ești decât un om,
Tu, care nu ești decât țărână;
De ce te mândrești cu o natură destinată pieirii?
Spune-mi ceea ce ești, ceea ce vei deveni.
Amintește-ți că ești muritor!
Te vei întoarce în țărână, cu ajutorul viermilor, după moarte.
Privește ce te așteaptă și urmează glasul rațiunii.
Oare nu cunoști legea condiției umane?
Trupul a fost făcut din humă;
Din trup ia naștere sămânța:
Din sămânță, sângele:
Din sânge, trupul:
Trupul se descompune,
Putrezește ros de viermi
Viermii îl transformă în pulbere,
Pulberea va redeveni pământ!
Astfel trupul omului se reîntoarce în pământ.)

Adamus Praemonstratensis (după 1210) evocă decompoziția în termeni nu mai puțin impresionanți; .."Non autem in consideratione fetore perhorrescentem et vermibus scaturientem cadaver meum horribile reddet, tuum (Christi) vero sepulcrum

honorabile exibet manna“[21]. (Nu, nu mă tem a constata odoarea și putreziciunea trupului meu... Acest cadavru care mă dezgustă răspândește o odoare grețoasă, mișunând de viermi, în vreme ce mormântul în glorie la lui Iisus proclamă eternitatea.)

Găsim, tot la acest autor, cele trei etape de decompoziție care pot fi constatate pe cadavre: „Considero modo in corporibus mortuorum, quid meum erit post mortem: quod profecto dissolutum per mortem, redigetur in pulverem, eritque post putredinem vermis; post vermem pulvis“[22]. (În fața trupurilor celor morți descopăr cum va fi al meu, după moarte: distrus de acest întuneric, devenit pulbere, putreziciune dăruită viermilor; devorat de acești viermi, va deveni țărână.)

Într-o proză care ne amintește de aceea a Sfântului Ioan Gură de Aur, Petrus Alphonsus evocă oamenii faimoși căzuți în uitare și se întreabă, în *Disciplina clericalis* (secolul XII): „Ubi sunt reges, ubi principes, ubi divites qui thesauros thesauriverunt et inde superbi fuerunt? Modo sunt sicut folium, qoud arbore decidit, quo ulterius non redit“[23]. (Unde sunt regii, unde sunt principii? Unde sunt bogații care au adunat bogății, care îi îndeamnă să se mândrească? Acum sunt ca frunzele care cad din arborii unde nu se vor mai întoarce.)

Sunt bine cunoscute și comentate în literatura de specialitate rândurile pesimiste notate în fața spectacolului vieții umane ale lui Lotario de Segni, mai târziu papă, sub numele de Inocențiu al III-lea (1198–1216), în a sa *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae:* „Concipit mulier cum immunditia et fetore, partit cum tristis et dolore, nutrit cum angustie et labore, custodit cum instantia et timore“.[24] (Femeia concepe în murdărie și stări rău-mirositoare; naște în dureri și tristețe; hrănește [ copilul ] cu suferință și eforturi; îl protejează cu nesiguranță și teamă). Același autor a emis sentința: „L'uomo e putredine et il verme e figlio dell' uomo“ (Omul este putreziciune și viermele este fiul omului). Viziunea lui Inocențiu al III-lea se înscrie deci în tradiția autorilor eclesiastici care au evocat decompoziția și nu aduce nimic nou dacă îl comparăm cu predecesorii săi[25].

Guillaume, un imitator francez al papei Inocențiu al III-lea, care poate fi considerat, de asemenea, un predecesor al lui Baudouin de Condé, descrie astfel moartea lui Ludovic al VIII-lea în *Le Besant de Dieu* (1226):

„Et poi l'hore charoine (charogne)
E de la langue et de la loigne (des reins)
Del nes la ou il fu plus bel

Firent li verms tut lur avel“[26].

Apoi, din acest cadavru,
Din limbă și din șale,
Din nas, din locurile unde a
fost cel mai frumos,
Viermii și-au făcut hrana.

Guillaume consideră că omul, care se naște în murdărie și durere, crește și abuzează de darurile divine, pentru a muri apoi, în general, nepedepsit. Poetul insistă asupra ticăloșiei diverselor secreții ale mașinei umane, pentru a ajunge la concluzia că orgoliul uman nu este câtuși de puțin justificat.

Aceeași obsesie a coruptiei fizice consemnată în mediile clericale poate fi constatată și mai târziu, într-un pasaj din scrierea abatelui Silvestru, din anul 1267: „Silvester, Auximi in Piceno nobili genere ortus... Inter funus nobilis cujusdam defuncti, in aperto tumulus formosi viri suique propinqui deforme cadaver conspiciens: Ego, inquit, sum, quod hic fuit: quod hic est, ego ero“[27]. (Silvestru Auximi, nobil din Picenum... În timpul ceremoniei de înmormântare a unui nobil, văzând în mormântul deschis frumosul bărbat care-i era rudă, a zis: Acum sunt cum a fost el; cum este el (acum), voi fi eu).

Din același secol al XIII-lea ni se păstrează *Liber asceticus*, unde se deplânge „de fragilitate humanae conditionis“ (ceea ce ne amintește de titlul enunțat mai sus, al papei Inocențiu al III-lea), inspirată, în mare măsură, de Sfântul Ioan Gură de Aur: „Quid fetidus humano cadavere, quid horribilius morto homine? Corpus erat in vita amplexus, erit in morte horribilis aspectus. Quid ergo prosunt divitie? Quia honores, quia epule, divitie non possunt a morte liberare... O homo, qui sedebas in throno, iaces sepultus in tumulo; qui uescebaris divitiis in cenaclis, modo corroderis a vermibus in sepulchris; qui sedebas gloriosus in aula, modo iaces sepultus in tumba“[28]. (Ce este mai dezgustător decât un cadavru, mai dezgustător decât un om mort? Când era viu îți era plăcut să îl îmbrățișezi, acum, că este mort, aspectul lui te înfricoșează. La ce folosesc așadar avuțiile? De vreme ce onorurile, ospețele, avuțiile nu te pot scăpa de moarte... Vai! Omule care te aflai pe tron, acum zaci în mormânt; tu, care te lăudai cu bogățiile tale, ești pradă viermilor în mormânt; care te aflai plin de glorie, la curte, zaci îngropat într-un mormânt).

În viziunea franciscană, începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, regăsim ideea creștină a corupției fizice, împrumutând-o primelor evocări ale decrepitudinii trupești din tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți, care a apărut pentru prima oară în Occident sub forma unui poem în limba latină, însoțit de o miniatură. Această operă, pe care am dedus-o, a fost cunoscută, fără îndoială, și a servit de model celor care au înfăptuit fresca din biserica Santa Maria din Melfi. Vom arăta mai departe momentul de interferență al viziunii franciscane cu tema întâlnirii...

Dar deocamdată subliniem faptul că literatura mai târzie de secolul al XIII-lea prezintă în continuare filonul pesimist care străbate secolele de la Sfântul Ioan Gură de Aur la François Villon.

După ce am schițat ideea de corupție din mediile clericale încă de la primii părinți ai bisericii, să încercăm să surprindem și evoluția temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, urmând apoi să punem în lumină împrejurările în care ideea de corupție a fost ilustrată în această temă (în a doua jumătate a secolului al XIII-lea) și să arătăm motivele acestei interferențe.

Tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți, atât de familiară iconografiei occidentale, are rădăcini adânci în cultura omenirii și aceste începuturi nu sunt lipsite de interes pentru conturul pe care ea îl va căpăta mai târziu.

La cercetătorii temei Întâlnirii... s-a acreditat opinia originii orientale, îndeosebi arabă. Primul care a relevat această origine a fost Karl Künstle[29], identificând chiar autorul povestirii în care putem găsi sâmburele alcătuirilor literare și figurative de mai târziu, în poetul A'da Ben Seid (c. 580). Acesta descrie o plimbare pe cal alături de N'oman, regele Hiriei, prin fața unui cimitir, și arată că în acea împrejurare, vocea unei ființe nevăzute s-a adresat regelui cu următoarele cuvinte: „Nenorocirea să fie departe de tine! Știi ce spun mormintele? Ele spun: Am fost ceea ce sunteți și veți fi ceea ce suntem“. Acest adevăr revelat de ființa nevăzută a dus la convertirea lui N'oman.

Opinia lui K. Künstle este primită de Ștefan Kozáky[30], care consideră de asemenea că povestirea lui A'da Ben Seid ar constitui punctul de plecare al temei Întâlnirii... Tema ar fi preluat povestirea arabă, pe care – dintr-un exces de clasificare – Kozáky o încadrează în categoria „Gisant – Tip – Roată“ sau „Roata vieții“.

La rândul său, Wolfgang Stammler[31] este de părere că există un caracter universal al sâmburelui legendei, care constituie „un gând al umanității“ (Menschheitsgedanke).

Liliane Guerry, autoarea complexului studiu *Le thème du „Triomphe de la*

*mort" dans la peinture italienne*[32], acceptă opinia lui Künstle, adăugând că același subiect poate fi găsit într-un mic poem, atribuit lui Moddadh, rege al ținutului Mocca, sub forma unui avertisment aproape analog, dar pus în gura morților. L. Guerry se întreabă dacă nu cumva cunoscutul episod al celor patru întâlniri ale lui Buda nu constituie adevărata prefigurare a temei Întâlnirii... Autoarea presupune că aceste povestiri venite din orient erau cunoscute la curtea greco-arabă a lui Frederic al II-lea și face interesanta observație – care ne va ajuta la reconstituirea itinerarului temei Întâlnirii... – că „influențele cele mai diverse se încrucișau în orașele imperiale Palermo, Lucerna, Foggia, Salerno, Capua... Merită să subliniem faptul că tocmai în sudul peninsulei au apărut primele reprezentări ale temei Întâlnirii... la Melfi, aproape de Foggia, la Atri, la Poggio Mirteto"[33].

Acceptând opinia Lilianei Guerry în privința celor patru întâlniri ale lui Buda (Fericitul), Jurgis Baltrušaitis arată că „Înainte de Marea Plecare, Bodisatva se află succesiv în prezența unui bătrân, a unui bolnav, a unui mort și a unui pustnic, pe care zeii îi așează în drumul său. Aceste patru întâlniri îi dezvăluie deșărtăciunea lumii și îi poruncesc hotărârea de a renunța la plăcerile pământești... Moartea și călugărul în fața prințului tulburat, iată prefigurarea numitului *Dit* occidental, care conține aceeași învățătură"[34].

Tot în legătură cu tema Întâlnirii... – situîndu-se, în realitate, alături de Hermann Hettner[35], un istoric de artă uitat, din secolul trecut –, Baltrušaitis notează că în istoria lui *Varlaam și Ioasaf* (foarte populară în evul mediu și despre care se poate dovedi că a circulat în Europa înaintea apariției temei Întâlnirii...), cunoscută mai întâi în pehlevi, tradusă în toate limbile, care se regăsește și în cartea a XVI-a din *Speculum historiale* a lui Vincent de Beauvais, Ioasaf, fiul regelui Indiei, având o vocație de ascet, a fost și el ispitit de spiritele rele și a întâlnit un cadavru. Ca și Siddhârta, e tulburat de acest cadavru și meditează asupra sensului vieții[36].

Filiația din romanul *Varlaam și Ioasaf* a temei Întâlnirii... este mult mai verosimilă decât aceea, directă, din episodul vieții lui Buda, deoarece prezența romanului și importanța sa în evoluția culturii medievale europene[37] sunt evidente. Până în Extremul Occident, în Franța, găsim mai multe versiuni în proză și versuri ale lui *Varlaam și Ioasaf*, în afară de elementele din această lucrare preluate de alte opere literare[38]. Romanul s-a bucurat de o popularitate atât de mare, încât anumite pasaje apar ilustrate în artele figurative. Se știe că *Varlaam și Ioasaf*, scris de Ioan Damaschinul, în jurul anului 730[39], a preluat povestirea budistă. O serie de manuscrise grecești, copiate începând din secolul al XI-lea, au fost împodobite cu evocatoare miniaturi, ca acelea publicate de Sirapie der Nersessian[40], care aparțin unor manuscrise iluminate între secolele XI și XIV. În miniatura ciclului care înfățișează „Viața pustnicilor în deșert" din ms. Parisinus din grupul de manuscrise ale romanului *Varlaam și Ioasaf*[41] ne este înfățișat un pustnic cu mâinile ridicate înaintea unui sarcofag unde se află un trup în decompoziție. Tema s-a păstrat până târziu, deoarece, pe la sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea, un tablou cu tema „Viața pustnicilor", aparținând pictorului cretan Emmanuel Tzanfurnari, păstrat la Muzeul Vaticanului[42], reprezintă același subiect.

J. Baltrušaitis atrage atenția asupra faptului că într-o *Psaltire* sârbească din secolul al XIV-lea, aflată în prezent la Viena, studiată de J. Strzygowski,[43] Ioasaf este reprezentat – după scena care se găsește și în versiunile occidentale ale romanului – în picioare, în fața defunctului din mormântul deschis și a unui călugăr.

Presupunem că în miniaturile de la Viena și de la Paris, ca și în tabloul lui Tzanfurnari este vorba de aceeași scenă, a întâlnirii lui Ioasaf cu cadavrul, din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

O altă scenă din roman, Arborele vieții, apare sculptată pe baptisteriul din Parma, datând din secolul al XIII-lea[44]. În sfârșit, tot Arborele vieții este înfățișat, în aceeași epocă, pe un mormânt din Joigny[45] (un muritor care vrea să culeagă fructele Arborelui, neștiind că acesta este ros fără încetare de doi șoareci, Ziua și Noaptea), ceea ce ne arată cât de întinsă era în această vreme aria de circulație a romanului *Varlaam și Ioasaf*.

Totodată, ne putem imagina itinerarul romanului însuși, care, scris de un logothet bizantin – cum am menționat mai sus –, a fost tradus în limba latină, în 1048–1049, de un cleric italian, chemat la Constantinopol de ducele Argyros al Italiei (fiul normandului Melo), care se găsea deja la curtea lui Constantin Monomach (1042–1055). Este firesc să găsim în Italia locuită de greci, (desigur, în partea ei sudică, normandă, zona de încrucișare fertilă a atâtor influențe din cele trei continente, pe unde a pătruns și traducerea latină a lui *Varlam și Ioasaf*), tema ilustrată în pictură a Întâlnirii celor trei vii și trei morți, la Santa Margherita, în apropierea localității Melfi, capitala Italiei normande. De aici, din sudul Italiei, o serie de pasaje, de alegorii și parabole din romanul *Varlaam și Ioasaf* au suit către nord, prin Elveția și Franța, în întrega Europă vestică.

Este verosimil, așadar, ca sursa de inspirație a Întâlnirii... să fi fost romanul bizantin *Varlaam și Ioasaf,* cum au afirmat, succesiv, Hettner, Baltrušaitis, și mai recent Willy Rotzler[46], dar ce pasaj din această populară lucrare a inspirat anume tema Întâlnirii...? Există oare o înrudire între scena „Întâlnirii cu mortul" pe care o găsim în *Psaltirea* sârbească și, foarte probabil, în tabloul pictorului grec din Italia, Emanuel Tzanfurnari, ilustrând un pasaj din *Varlaam și Ioasaf, și* figurația temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, după cum consideră Baltrušaitis? Este o alternativă atrăgătoare, dacă avem în vedere reprezentările din Serbia și Italia bizantină. Există totuși între cele două subiecte diferențe prea importante pentru a nu fi luate în considerație. În primul rând, faptul că în cea de a doua temă avem de a face cu un număr de trei vii și trei morți. Deoarece în prima temă este vorba numai de un singur om (Ioasaf) și un singur mort, Baltrušaitis explică filiația în modul următor: „În transpunerile occidentale ale viziunii, morții se înmulțesc, dar această proliferare are și ea o paralelă îndepărtată. Fiecare dintre cele trei cadavre nu se află într-o stare de descompunere analoagă, ci înfățișează o dezagregare progresivă, ca într-o relatare budistă care discerne nouă stări"[47].

Dar încă de la prima reprezentare din sudul Italiei, din prima jumătate a secolului al XIII-lea, în biserica Santa Margherita[48], aproape de Melfi, precum și în cel mai vechi poem păstrat din Franța, al lui Baudouin de Condé[49] (c. 1275), *Dit des trois vifs et des trois morts*, toate inspirate de aceeași scriere, dispărută, care a circulat în aceeași epocă în ambele țări, sau puțină vreme înainte, apar *trei vii și trei morți*[50].

Prin urmare, trebuie să reconstituim un subiect, ca model al primelor reprezentări din Italia și a celei mai vechi poezii franțuzești, a lui Baudouin de Condé, în care să se fi aflat *trei* morți. Și deoarece poezia, prin limbajul ei, este mai explicită decât chipurile zugrăvite, să pornim analiza de la versurile lui Baudouin de Condé.

Cei trei morți din poezia lui Condé, cărora le corespund, ca într-o oglindă, trei vii, sunt un duce, un conte și un marchiz (în Italia nu constatăm, la început, nici o desosebire de grad între cele trei personaje: acolo apar trei cavaleri nediferențiați ierarhic). Merită să subliniem că vorbirea celor vii, care se adresează la începutul poemei celor morți, este mai puțin interesantă ca a celor din grupul opus, are un caracter de improvizație, ceea ce ne permite să deducem că în modelul originar ea nu exista. Astfel, ducele mărturisește că vederea morților îl îndeamnă să fugă. Contele

recunoaște că din întâlnirea cu morții cei vii pot trage un folos, dacă aceste oglinzi trimise de Dumnezeu îi pot elibera de mândria lor. În sfârșit, marchizul descrie în mod realist apariția groaznică a celor trei cadavre.

Primul mort, ducele, începe cu cunoscuta sentință: „Așa cum suntem noi acum, așa vor fi și cei care se află încă în viață" („Tel seres vos et tel côme are estes fumes ia"). El arată că fusese tânăr, bogat și frumos. Moartea este marea triumfătoare, ea îi răpește pe nobili și pe cei umili.

Al doilea mort, contele, consideră că moartea are o putere atât de mare asupra oamenilor deoarece strămoșii lor, Adam și Eva, au păcătuit. De aceea, moartea îi domină pe regi, principi și duci.

Cel de-al treilea mort îi numește pe cei în viață „frați și prieteni" ai săi. El îi asigură că puterea morții poate fi înlăturată prin fapte bune, care la rândul lor favorizează viața veșnică, în care trupul apare înfrumusețat. Trebuie să reținem, prin urmare, că:

ducele a fost tânăr, *bogat și* frumos
contele deplânge *păcatul lui Adam și Eva*
marchizul pledează pentru *fapte bune*.

Prin urmare, primii doi morți arată păcatele capitale care trebuie ocolite, iar cel de-al treilea, dimpotrivă, faptele care pot duce la mântuire.

Observăm că vorbirea celor trei morți se aseamănă în mare măsură cu pilda Celor trei prieteni din romanul *Varlaam și Ioasaf*, pe care am amintit-o mai sus.

Iată, pe scurt, subiectul acestei pilde. Un om avea trei prieteni, dintre care pe doi îi cinstea din inimă, iar pe al treilea nu îl învrednicea cu nici o atenție. Într-o zi apărură ostașii împăratului „înfricoșați și groasnici", anunțându-l să se prezinte în fața stăpânului lor, pentru a da seama de datoria unor talanți. Omul, luat prin surprindere, dădea din colț în colț, căutându-și prietenii care să îl însoțească în fața împăratului și să îi susțină cauza. Căută pe primul prieten, dar acesta îi dărui două zdrențe, făcându-se că nu îl cunoaște și lăsându-l să înțeleagă că amicii lui sunt alții. Al doilea prieten îi mărturisi la rândul lui că nu îl poate ajuta, deoarece nu își vede capul de griji. Îl însoți doar câțiva pași, până la poarta propriei case. În cele din urmă, omul se îndreptă către al treilea prieten, cel pe care nu îl cinstise niciodată și pe care nu îl invitase la ospețele sale. Cerându-și iertare pentru purtarea sa, îl rugă să îl sprijine. Cel de-al treilea prieten îi răspunse că pentru puțina prietenie pe care omul în nevoie i-o arătase „va merge la împărat și îl va ruga pe acesta să nu îl dea pe mâinile vrăjmașilor".

În continuare, Varlaam, care îi povestise pilda lui Ioasaf, i-o tălmăcește astfel: „Prietenul cel dintâi este *bogăția*, care se cheamă iubire de aur... iar dacă vine sfârșitul, omul nimica nu ia din averea sa cu sine, ci numai niște zdrențe de se îngroapă... Iar al doilea prieten se cheamă *femeie și* feciori și alte rude și prieteni, de care suntem lipiți... Iar la ceasul morții nimic, nici un folos de la dânșii nu vom avea, decât că ne vor conduce până la mormânt... Iar al treilea prieten... este tâlcul faptelor celor bune care sunt credința, nădejdea, dragoste, *faptele bune*... prieten care poate merge înaintea noastră dacă ieșim din acest trup, să se roage... să ne mântuiască și să lupte pentru noi"[51].

Constatăm că, atât în parabola Celor trei prieteni, cât și în cea mai veche versiune scrisă a legendei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, cea a lui Baudouin de Condé, sunt puse în lumină aceleași activități. Primele două, bogăția și atașamentul de femeie – care a generat păcatul originar, apar ca negative. Ultima – faptele bune – este pozitivă și ajută (după mentalitatea vremii) la învingerea morții veșnice, a iadului – hărăzit celor păcătoși – și la dobândirea, la Judecata din urmă, a vieții

veșnice, deci și a unui trup fără moarte.

Foarte probabil, pilda Celor trei prieteni din *Varlaam și Ioasaf* a impresionat Occidentul, unde acest roman a avut o desfășurare atât de largă și a generat o poemă sau o povestire (pe care o vom intitula convențional Cei trei vii și trei morți), prototipul în limba latină care a stat la temeiul primelor fresce din bisericile italiene și a poemei lui Baudouin de Condé.

Aceasta o putem demonstra nu numai prin analogia dintre cele trei activități ale vieții, care pot fi constatate la ambele aceste compoziții literare, ci și prin faptul că, în capodopera literaturii medievale românești, lucrarea parenetică *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*, apărută în Țara Românească în primul sfert al secolului al XVI-lea, găsim alăturate pilda Celor trei prieteni, și omilia *Despre răbdare și că nu trebuie să plângem amar pe cei morți,* a lui Ioan Gură de Aur[52], o lamentare în legătură cu decrepitudinea fizică a celui plecat pe alte tărâmuri.

Or, în mod semnificativ, poema lui Baudouin de Condé prezintă și ea, însumate, treimea prietenilor simbolici și elemente de corupție foarte asemănătoare cu cele enumerate de Ioan Gură de Aur. Iată cu traducerile respective, un fragment din poema lui Condé și altul din omilia lui Ioan Gură-de-Aur:

*Baudouin de Condé*

«Voiiés que cascuns poi a lé
Le pis, le ventre, ne le dos.
Li plus carnus, n'est mais que de os;
N'a d'entier lial, ès le mains,
Piés, gambes, ne bras, ne mains,
Dos, ne ventre, espaule ne pis.
Mort et vers i ont fait le pis
K'il pueent. Il pert bien à euls,
A bouces, as nés et as eux,
Et par tout aus; de cief en cief
Voiiés; tout iij n'ont poil en cief,
Oeul en front, ne bouce, ne nés,
Ne vis; ne'est hom de mère nés
Ki ne fust de véoir confus...»[53].

*Baudouin de Condé*

„Vedeți ce-mputinținate li-s
Piept, pântec și spinare, dar:
Cel mai voinic e oase doar
Și-ntregi măcar nu-i mai rămân
Mâini, brațe, umeri, spate, sân,
Picioare, pulpe, ori stomac
Rău – muște, viermi – cât pot le fac
Și le-au făcut; nu le-au rămas
Nici ochi, nici gură și nici nas.
Vedeți cum, după ani în șir,
Tustrei n-au păr pe cap – nici fir;
Nici ochi sub frunte, gură, chip.
Născut de mumă om nu-i chip
Să nu se tulbure văzând...“

*Saint Jean Chrysostome*

«Où donc este la beauté du visage? Le voilà déjà tout noirci. Où sont les yeux beaux et séduisants? Les voilà transformés en pus. Où est la parure des cheveux? Voilà qu'ils sont tombés. Où est le cou délicat? Voilà qu'il est tout ridé. Où est la langue si agile? La voilà muette... Où est la beauté des mains? La voilà disparue... Où sont les vêtements luxueux? Ils sont pourris. Où sont les fards et les parfums? Eparpillés, eux aussi... Et à la fin des fins, où est l'homme

*Sfântul Ioan Gură-de-Aur*

„Unde este frumusețea chipului? Iată, de-acum s-a înnegrit. Unde sunt ochii frumoși și atrăgători? Iată, s-au făcut puroi. Unde este podoaba părului? Iată, a căzut. Unde este gâtul delicat? Iată-l zbârcit. Unde este limba aceea vioaie? Iat-o tăcută... Unde este frumusețea mâinilor? Iată că a dispărut... Unde este îmbrăcămintea luxoasă? A putrezit. Unde sunt dresurile și parfumurile? S-au risipit și ele... și la urma urmelor, unde este omul cel plin de eleganță? Iată, s-a făcut pulbere,

plein d'élégance? Le voilà réduit en poudre, il est retourné en pousière»[54].

a ajuns din nou praf".

Desigur că apariția sculpturii *in transis* se datorește mai multor antecedente, pe care vom căuta să le identificăm, cel puțin în parte, dar rădăcina principală trece prin tema Întâlnirii..., coborând către pilda Celor trei prieteni, din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

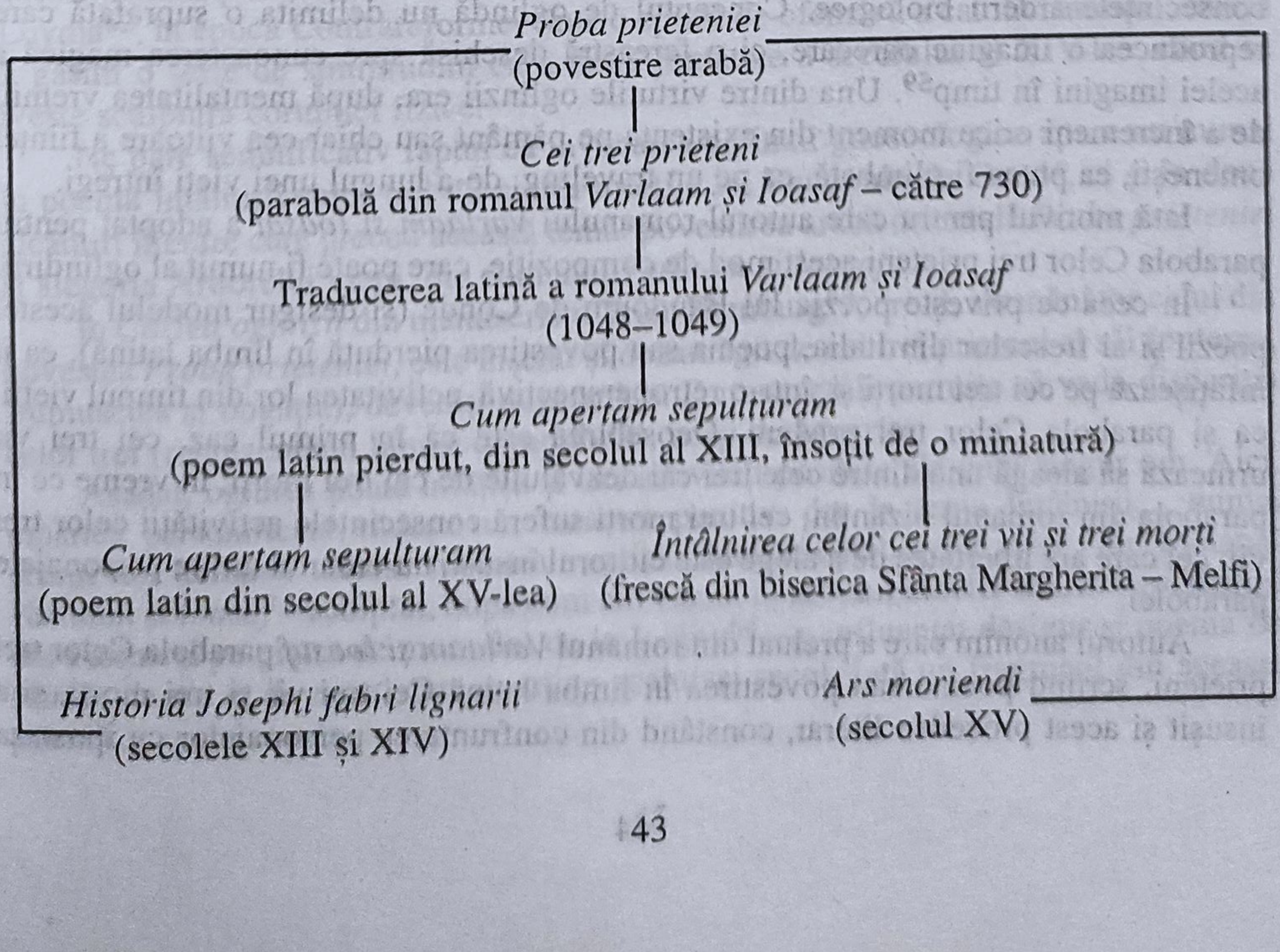
Pentru a merge mai departe, regresiv, pe această filieră, trebuie să menționăm că pilda Celor trei prieteni a fost imitată de Ioan Damaschinul (care preia numeroase elemente din viața lui Buda, cum s-a arătat)[55]... după povestirea numită *Proba prieteniei*, care aparține mediului arabo-oriental. În această povestire este vorba despre un om care, zăcând pe patul de moarte, învață pe fiul său să-și pună la încercare prietenii, pentru a ști de la care va putea căpăta ajutor în caz de nevoie. Dar nici primul prieten, lumea, nici al doilea, rudele, nu îi sunt de folos. Numai al treilea prieten, pe care tânărul îl iubea în mai mică măsură și pe care îl neglijase cel mai mult, „fapta bună", dorește cu orice chip să-l salveze[56].

Alegoria celor trei activități ale vieții este în linii mari aceeași ca și în parabola Celor trei prieteni din romanul *Varlaam și Ioasaf*, numai că aici consecințele activităților nu sunt proiectate pe fundalul morții definitive sau al vieții viitoare, nu constatăm cele trei ipostaze de moarte ale eroului povestirii.

Parabola Celor trei prieteni din romanul *Varlaam și Ioasaf* preia motivul, împrumutându-i o puternică coloratură creștină, tocmai prin aceste trei variante ale unor activități și unei „arte de a muri", pe care le regăsim și în tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți. Iată de ce am stabilit filiația acestei teme cu parabola Celor trei prieteni din romanul bizantin, și nu cu modelul acesteia, Proba prieteniei.

Trebuie să menționăm însă că Proba prieteniei va sta la temeiul unei alte lucrări creștine, scrierea apocrifă *Historia Josephi fabri lignarii*[57] (secolul XIII–XIV) și va fi preluată de manualele *Ars moriendi*[58] (din secolul al XV-lea). Acestea din urmă, înrudite cu tema Întâlnirii..., adaugă la povestirea arabă personajul morții, solie a lui Dumnezeu, care, coborând la cel păcătos, îi vorbește despre activitățile lui.

Prin urmare, o schemă a filiației temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți ar fi, după noi, următoarea:



Este evident că unul dintre itinerariile acestui prodigios roman *Varlaam și Ioasaf* poate fi reconstituit, după cum am arătat mai sus: din Bizanț, în sudul Italiei, apoi în nordul ei și în Franța. În privința poemei sau povestirii pierdute Cei trei vii și trei morți, inspirată de parabola Cei trei prieteni, din *Varlaam și Ioasaf*, presupunem că ea a circulat de asemenea din sudul Italiei în nordul țării, apoi în Franța, unde l-a inspirat pe Baudouin de Condé. Merită a sublinia o dată mai mult că punctul de plecare pentru occidentul Europei al acestei povestiri și reprezentări a fost zona de influență normandă a Italiei, aceeași. care a cunoscut înmugurirea poemelor de dragoste, prefața „dulcelui stil nou" din literatura italiană.

Am văzut că în parabola Celor trei prieteni, din romanul *Varlaam și Ioasaf*, fiecare dintre prieteni reprezenta una din activitățile considerate importante de mentalitatea vremii.

Ne este prezentat, așadar, în primul rând, termenul cu care se compară (prietenii), apoi ni se dă cheia lui, termenul de comparat (activitățile vieții), în sfârșit, perspectivele eshatologice pe care le implică în mod virtual aceste activități. Observăm însă că explicația simbolurilor parabolei este foarte lapidară și că atenția povestitorului s-a îndreptat către evocarea pe două planuri, pe care le confruntă, a celor trei secvențe care ascund activitățile și a consecințelor lor. Puse pe trei coloane, elementele parabolei Celor trei prieteni arată în felul următor:

| | | |
|---|---|---|
| 1. Prietenul care nu oferă nimic | (bogăția) | moarte desăvârșită |
| 2. Prietenul care te conduce câțiva pași | (dragostea de femeie etc.) | singurătate în moarte |
| 3. Prietenul care te însoțește la judecată | (faptele bune) | viață veșnică |

De fapt, cunoscând prima secvență, ți-o poți reprezenta în mod sigur pe a doua; deși fiecare dintre ele se petrece în alt moment al vieții și în alt decor, ele se reflectă impecabil una într-alta, ca două instantanee ale unui proces al cărui curs nu poate fi modificat.

Oglinda însemna pentru omul medieval această fatalitate absolută care îți permite să raportezi la prezent o imagine din viitor, să vezi desfășurarea timpului și consecințele arderii biologice. Conceptul de oglindă nu delimita o suprafață care reproducea o imagine oarecare, ci o fereastră deschisă spre cunoașterea magică a acelei imagini în timp[59]. Una dintre virtuțile oglinzii era, după mentalitatea vremii, de a încremeni orice moment din existența pe pământ sau chiar cea viitoare a ființei omenești, ea putea fi plimbată, ca pe un traveling, de-a lungul unei vieți întregi.

Iată motivul pentru care autorul romanului *Varlaam și Ioasaf* a adoptat pentru parabola Celor trei prieteni acest mod de compoziție, care poate fi numit al oglindirii.

În ceea ce privește poezia lui Baudouin de Condé (și desigur modelul acestei poezii și al frescelor din Italia, poema sau povestirea pierdută în limba latină), ea îi înfățișează pe cei trei morți și, într-o retroperspectivă, activitatea lor din timpul vieții, ca și parabola Celor trei prieteni. Deosebirea este că în primul caz, cei trei vii urmează să aleagă una dintre cele trei căi dezvăluite de cei trei morți, în vreme ce în parabola din romanul bizantin, cei trei morți suferă consecințele activității celor trei vii: cel care are libertatea de a alege este cititorul însuși, nu vreunul dintre personajele parabolei.

Autorul anonim care a preluat din romanul *Varlaam și Ioasaf* parabola Celor trei prieteni, scriind poema sau povestirea în limba latină Cei trei vii și trei morți, și-a însușit și acest procedeu literar, constând din confruntarea personajelor cu ipostaza

lor postumă, proiectarea lor în regnul materiei inerte. Confirmarea o găsim în vorbirea contelui, celui de-al doilea personaj în viață din poema lui Baudouin de Condé, care recunoaște că întâlnirea cu morții le-a fost avantajoasă, lor, celor vii, deoarece *oglinzile* trimise de Dumnezeu (datorită cărora și-au putut contempla aspectul după moarte fiind încă pe pământ) îi vor vindeca de neînfricatul lor orgoliu. Prin această metaforă a oglinzilor se sugerează, o dată mai mult, că cei morți reprezintă în realitate o ipostază a celor vii, că este vorba de aceleași persoane văzute într-un alt moment, într-un alt punct al devenirii, pe care numai oglinda îl poate surprinde. Oricum, mitul oglinzii a jucat un rol important la alcătuirea poemei sau povestirii pierdute Cei trei vii și trei morți. Totodată, ne putem explica și una dintre semnificațiile înfățișării trupului în corupție în sculptura funerară. Așa cum cei trei vii își pot contempla, în tema Întâlnirii..., propriul lor aspect și au posibilitatea să evite drumul rău și să aleagă unul avantajos, tot astfel cei în viață, care trec pe dinaintea sculpturii prezentând un trup în corupție, au privilegiul să mediteze la rostul vieții lor și să aleagă – după viziunea timpului – una dintre activitățile plăcute lui Dumnezeu.

În reprezentările Întâlnirii... constatăm chipul aceleiași persoane în două momente diferite ale existenței terestre, în viață și după încheierea ei (cel de-al treilea mort, care își câștigă viața veșnică, nu poate glăsui decât în poezia lui Baudouin de Condé, nu în pictură), în vreme ce, în cazul sculpturii *in transis*, aceasta reprezintă oglindirea condiției celui care o contemplă. În acest din urmă caz, simbolul devine mai general, cu toate că detaliile corupției se mențin. Oricum, prezența oglinzii nevăzute rămâne aceeași, motiv pentru care pe piatra de mormânt a primarului din Straubing (Bavaria inferioară), mort la 1483, se poate citi: „Privește în mine oglinda vieții / Astfel vei fi, deoarece și eu am fost ceea ce tu ești“ (*Sum speculum vitae, Johannes Gmainer et rite / Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*)[60].

Este interesant de observat că în secolul al XIII-lea, atunci când apare tema Întâlnirii... în care cei trei vii contemplă la cei trei morți propria lor ipostază posibilă (în cazul că nu se convertesc), apare ordinul Sfântului Paul, purtând insigne funerare pe scapular. În refectoriu, fiecare călugăr avea un craniu înainte, și astfel de simboluri le împodobeau și chiliile[61].

Aceeași oglindire permanentă în ipostază postumă și aceeași prezență a dovezii „deșertăciunii pământești“ va fi recomandată în secolul al XVI-lea și de Ignațiu de Loyola[62], în epoca Contrareformei (într-o epocă de ofensivă a catolicismului), căreia îi găsim o serie de similitudini cu a doua jumătate a secolului al XIV-lea, când se ivește sculptura corupției fizice.

Ne pare semnificativ faptul că invocarea oglinzii gnoseologice apare nu numai în poema Întâlnirii celor trei vii și trei morți a lui Baudouin de Condé, ci și în două alcătuiri literare care preced această temă: povestirea arabă orientală *Proba prieteniei* și alegoria Arborelui vieții, din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

În *Cartea oglinzii* din manuscrisul Trier-Hamburg[63], eroul, asemănător celui din povestea *Proba prieteniei*, este înșelat și dezamăgit de cei trei prieteni ai săi (puterea, frumusețea și bogăția), deveniți dușmani, și Dumnezeu îi permite să vadă dispariția celor trei (reprezentând lumea coruptibilă), uciși de Moarte.

Așadar, oglinda poate înfățișa și trei activități posibile ale unui singur om. Aici, moartea personificată vădește un caracter punitiv, dar în tema Întâlnirii..., numai primii doi defuncți cunosc moartea veșnică. Alegoria Arborelui vieții, din romanul *Varlaam și Ioasaf* – sculptat, după cum am văzut, în secolul al XIII-lea, în baptisteriul din Parma și pe piatra de mormânt de la Joigny[64] – a influențat desigur și poema *Le Miroir de vie et de mort*, care aparține aceluiași secol. Iată un fragment din această poemă:

| | |
|---|---|
| «Sor l'arbre une dame sesit | „În arbore, o doamnă sta |
| Ki moult bien aornee estait | Ce-mpodobită se-arăta. |
| Mais a la senestre partie | În partea stângă, însă, iată |
| Estoit une eschielle drechie; | Era o scară rezemată, |
| Desus une feme montoit | Iar o femeie-n sus, pe scară, |
| Sous son bras un linsseul portoit | Suia c-un giulgiu subțioară: |
| La face avoit laide et oscure...»[65] | Avea chip slut și mohorât..." |

Moartea întrerupe brusc bucuriile Vieții (aceasta din urmă așezată în vârful copacului), bucurii ilicite, deoarece rădăcinile reprezintă cele șapte păcate capitale: Moartea nu lasă Vieții nici timpul de confesiune și refuză orice târg; ea râvnește trupul Vieții și, ridicând dreapta, îl lovește cu putere, doborându-l o dată cu arborele. Unicul scop al Morții este „să distrugă viața trupului, instrumentul păcatelor"[66].

Observăm că în *Le Miroir de vie et de mort,* viața și moartea îngemănate, raportul dintre ele, reprezintă de fapt o alegere asemănătoare cu aceea a Arborelui vieții, care i-a servit desigur de model. și în alegoria Arborelui vieții din romanul *Varlaam și Ioasaf* se relatează despre un om care, fugind de un inorog și căzând într-o prăpastie, a întins mâinile și s-a agățat de un copac, unde i s-a părut că este „în pace și fără grijă". Din vârful copacului îi pica miere, dar inorogul, care era „Moartea însăși urmărind pe strănepoții lui Adam", îi tot da târcoale[67].

În realitate, în poema *Le Miroir de vie et de mort* apar înfruntate și puse față în față viața și moartea, ambele aparținând ființei umane. Dar această oglindire nu este pasivă. Moartea acționează spectaculos pentru a suprima Viața, care rămâne prizoniera neputinței ei de a acționa și pasivității impuse de propriile voluptăți.

O altă „oglindă", de astă dată a unei anumite categorii de oameni, *Speculum peccatorum,* apare în aceeași epocă sau chiar mai devreme (secolul al XII-lea sau al XIII-lea). Ea înfățișează viața păcătoșilor în infern, deci oglindește existența mizerabilă în absolut a celor care „au nesocotit legile Domnului". De fapt, în această poemă, corupția fizică (*nunc a vermibus corrosus*) va fi veșnică, deoarece ea acționează asupra unui damnat care nu va renaște la Judecata din urmă (*sine fine sum damnatus*). Iată fragmente din poezie:

1.
«O vos omnes qui transitis
Figuram hanc inspicite
Memores mei semper estis
Et mundum hunc despicite!

2.
Quondam eram gloriosus,
Habens aurum et argentum:
Nunc a vermibus corrosus
Quam horrendum testamentum!

8.
Peccaverunt pedes, manus
Contra legem Domini
Egi corde vagus, vanus
Quae non licent homini.
.....

9.
Hoc considerate templum,
Quod me mersit in profundum.
Relictum vobis sum exemplum,
Deceptus per falsum mundum!
.....

21.
Voraci flammae sic sum datus,
Heu, que unquam fui natus!
Propter varios reatus
Sine fine sum damnatus»[68]
.....

1.
„Voi cei ce treceți <pe aici>
Priviți cu toții acest chip
<Și> aduceți-vă mereu aminte de mine
Și disprețuiți lumea aceasta!

2.
Cândva eram plin de glorie
Aveam aur și argint
Acum sunt ros de viermi
Ce îngrozitoare mărturie!
.....

8.
Picioarele și mâinile au păcătuit
Împotriva legii Domnului
Inima s-a avântat în zadar
Pentru ceea ce nu este permis omului!

9.
Uitați-vă la acest templu
Care m-a cufundat în adânc
Rămâne pentru voi exemplul
Celui înșelat de falsa lume!
.....

21.
Sunt dat pradă flăcării mistuitoare
O! de ce m-am mai născut!
Judecat pentru diferite <greșeli>
Sunt condamnat <la pedeapsă> fără sfârșit".

Constatăm că – spre deosebire de operele precedente despre oglinzi – în *Le Miroir de vie et de mort* și în *Speculum peccatorum* se reprezintă numai moartea nimicitoare, care distruge ființa umană, nu și alternativa „salvării în viața veșnică".

O „oglindă" în limba germană, de astă dată mai târzie, din secolul al XIV-lea, *Ein Spiegel der Toten*, însumează totalitatea categoriilor sociale omenești. Nu mai

sunt enumerate rangurile după ierarhia observată în secolul al XIII-lea, ci se vorbește în general de „r<e>ich<e> und arme", ceea ce ne îndeamnă să presupunem că poezia a fost scrisă în preajma mediilor burgheze din orașe. Totodată, remarcăm că cel mort (*daz du bist daz waz auch ich*) este identificat cu moartea însăși (*Ich bin der bitter tod genant*), o influență din tema mai târzie a Dansului Morții, necunoscută în secolul al XIII-lea:

«Dieser Spiegel ist gemein
Rich und arme grosz und klein
Edel und schöne iung und alt
Werdent ir alle tod genant
Alle welt ist mir wol bekant,
.....
Ach moensche für dich
daz du bist daz waz auch ich
Were du ein moensche als ich
Wie liegest du denn hier als
iemmerlich
Wie wol mich die welt nitt will
bekennen
Doch so musz ich sy alle nemmen»[69]

„Această oglindă e comună celor
Bogați și săraci, mari și mici
Nobili și frumoși, tineri și bătrâni!
Voi toți veți muri
Toți îmi sunteți bine cunoscuți
.....
Vai călugăre, ești ceea ce am fost și eu,
Ai fost un călugăr ca și mine.
Cum zaci aici atât de mizerabil?
Cu toate că lumea nu vrea să mă recunoască
Trebuie să îi secer pe toți laolaltă"

Dar temele „oglinzilor" medievale nu își propun să redea numai ultimele clipe ale oamenilor, lupta lor agonică sau perspectiva lor eshatologică. Au existat „oglinzi" care înfățișează întregul destin omenesc, mai bine spus alternativele privite din punctul de vedere creștin ale unor destine traduse și ele în limbajul figurat al epocii. Astfel, într-o *Oglindă a înțelepciunii* care a apărut gravată la Nürnberg[70] în 1448, se înfățișează un cerc ale cărui sectoare reprezintă nașterea în Infern, cu gâtlejul lui Leviathan; nașterea în mijlocul sfinților, Sfânta Treime cu Maica Domnului și cei aleși; nașterea printre animale, reprezentând viața în păcat, înfățișat, la rândul lui, printr-un banchet vesel etc.

Merită să remarcăm faptul, pe care îl vom pune în lumină mai departe, că această concepție medievală despre virtuțile „oglinzii" apare ilustrată și pe carcasa de fildeș a micilor obiecte de podoabă în care frumoasele vremii își admirau chipul. Motivele grațioase, inspirate de teme sentimentale, se însoțesc adesea cu imagini dintr-o realitate brutală, pe care adâncimile argintii, devenite magice, își propuneau să le arate femeilor ademenite de plăcerile vieții.

Prin urmare, oglinzile medievale[71] înfățișau privitorilor o realitate ezoterică, erau înzestrate cu virtutea magică de a concentra într-o imagine momente din existența omenească sau această trăire pe toată durata ei – chiar și cea antumă și cea postumă –, evident, cu implicații pur gnoseologice sau adesea moral-creștine. Este motivul pentru care găsim în capela din Arena (Padua) virtutea Prudența, zugrăvită de Giotto, cu atributul său, o oglindă[72], iar din anul 1450, aceeași Prudență apărând mereu cu o oglindă în mână[73].

Atât tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți, cât și sculptura funerară care prezintă degradarea trupească, strâns legată de această temă, recurg la acest mijloc de cunoaștere al oglinzii pentru a înfățișa ceea ce în epocă erau considerate adevăruri esențiale.

## Note

1 Edgar de Bruyne. *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. I, Brugge, 1946, p. 188.
2 *Ibidem*, p. 201–202.
3 Walther Oakeshott, *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londra, 1959, p. 41–42.
4 E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 206.
5 Erich Auerbach, *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, 1965, p. 115.
6 Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences*, în „Modern Perspectives in Western Art History", New York etc., 1971, p. 420.
7 *Ibidem*.
8 *Ibidem*, p. 420–421.
9 Cesare Gnudi, *L'art gothique au sud des Alpes*, în „L'Europe Gothique XII^e–XIV^e siècles. Musée du Louvre", Paris, 1968, p. L.
10 *Ibidem*, p. 35.
11 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene* (tr. în l. română), București, 1965, p. 35 sqq.
12 *Ibidem*, p. 36.
13 *Ibidem*, p. 39.
14 *Ibidem*, p. 40.
15 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 242 sq; vezi și R. Helm, *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, în „Studien zur deutschen Kunstgeschichte", caietul 255, Strasbourg, 1928, passim.
16 *Iov*, XIX, 20, 25, 26.
17 Sf. Ioan Gură de Aur, *Oratio I. De patientia et quod mortui non amare lugendi sint*, în J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, tomul 60, col. 724.
18 *Ibidem*, col. 727–728.
19 J. P. Migne, *Patrologia Latina*, tom. 40, col. 983.
20 J. P. Migne, *P. L.*, tomul 158, col. 705–707.
21 J. P. Migne, *P. L.*, tomul 198, col 308.
22 *Ibidem*.
23 J. P. Migne, *P. L.*, tomul 157, col 671–709.
24 J. P. Migne, *P. L.*, tomul 217, col. 702.
25 A. Tenenti, *La vie et la mort...*, p. 12.
26 G. V. Langlois, *La vie en France au Moyen Âge, d'après quelques moralistes du temps*, Paris, 1908, p. 95.
27 *S. Breviarum Romanum. Pars autumnalis, II, Noct. de 26 nov.*, citat de István Kozáky, *A. Halátáncok Története (Geschichte der Totentänze)*, vol. I („Anfänge der Darstellung des Vergänglichkeitsproblem"), Budapesta, 1936, p. 67.
28 *Staats-Kreis und Stadtbibliothek. Cod. membr. lat. Nr. XXXI*, fol. 14 b, citat de I. Kozáky, *op. cit.*, p. 45.
29 Karl Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz*, Freiburg-im-B., 1908, p. 29–40.
30 S. Kozáky, *op. cit.*, p. 46.
31 Wolfgang Stammler, *Der Totentanz, Entstehung und Deutung*, München, 1922, passim.
32 L. Guerry, *op. cit.*, p. 47.
33 *Ibidem*.
34 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 237.
35 Hermann Hettner, *Italinische Studien*, Braunschwieg, 1879, p. 132.
36 J. Baltrušaitis, *loc. cit.*. Vincent de Beauvais (1190–1256/64), dominican, a trăit la curtea Sf. Ludovic și a scris un fel de enciclopedie a timpului, *Speculum majus*, din care face parte și *Speculum historiale*. Pasajul din versiunea occidentală a romanului *Varlaam și Ioasaf* nu se găsea în interpretarea slavonă care a fost tradusă în românește la mijlocul secolului al XVII-lea de Udriște Năsturel (*Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, ed. P. V. Năsturel, București, 1904), unde Ioasaf cunoaște moartea prin prezența cursorii ei, decrepitudinea și bătrânețea.
37 Vezi J. Sonet, *Le roman de Barlaam et Josaphat*, vol. I, Namour-Paris, 1949, p. 134–136.

38 Vezi Raymond Lulle, *Le livre des bêtes, version française du XV^e siècle par Armand Llinarès*, Paris, 1964, p. 26, 82 și 83.

39 Franz Dölger, *Der griechische Barlaam – Roman, ein Werk des H. Johannes von Damaskos*, Ettal, 1953, p. 1–2.

40 Sirapie der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission Gabriel Millet au Mont Athos*, Paris, 1937.

41 S. der Nersessian, *op. cit.*, p. 18 și pl. LXVII, fig 264, fol. 63.

42 Jean-Baptiste Seroux d'Azincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au V^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e siècle*, vol. II, Paris, 1811, pl. LXXXII; Alfred Woltmann, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig, 1879, p. 231; Charles Delvoye, *Arta bizantină* (tr. în l. română), vol. II, București, 1976, p. 287.

43 Joseph Strzygovski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof- und Staats-bibliotek in München*, Viena, 1906, fig. 8, p. 11–12.

44 Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten...*, tomul VII, Düsseldorf, 1876, p. 262.

45 L. Pillon, *Un tombeau français du XIII^e siècle et l'apologue de Barlaam sur la vie humaine*, în „Revue de l'art ancien et moderne", XXVIII, februarie, 1910, p. 321.

46 Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur, 1961, p. 15.

47 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 204.

48 L. Guerry, *op. cit.*, p. 163. În legătură cu interferențele culturale din zona normandă a Italiei, vezi J. Heers, *Précis d'histoire du Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 86.

49 Anatole de Montaiglon, *L'alphabet de la mort (de) Hans Holbein*, Paris, 1856, p. 18–22 a; S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914, p. 9. Baudouin de Condé (c. 1275) a fost menestrel la curtea Margaretei a II-a, contesă de Flandra (1244–1280). Reprezentarea cea mai veche a temei Întâlnirii... în Franța se află într-o miniatură de la sfârșitul secolului al XIII-lea, în manuscrisul nr. 3142 de la Bibliothéque de l'Arsenal din Paris (A. Tenenti, *op. cit.*, p. 13).

50 L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, tomul II, II, p. 643, Paris, 1957) consideră că nu au existat inițial în frescele din Italia decât doi cavaleri în viață și doi morți, care ar fi devenit – după modelul regilor magi – trei vii și trei morți. Dar exemplul lui Réau (fresca din catedrala din Atri, din secolul al XIII-lea) nu este concludent, deoarece acolo apar trei vii și trei morți. (Vezi L. Guerry, *op. cit.*, p. 163).

51 J. Sonet, *op. cit.*, vol. II, p. 86–90. Vezi și *Vitae Patrum*, în J. P. Migne, *P. L.*, tomul 73, col. 495.

52 *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (ed. Dan Zamfirescu și G. Mihăilă), București, 1970, p. 210–211.

53 Traducerea versurilor aparține dlui Romulus Vulpescu. Originalul din S. Glixelli, *op. cit.*, p. 56.

54 Sf. Ioan Gură de Aur, *Oratio I. De patientia et quod mortui non amare lugendi sint*, în J. P. Migne, *P. G.*, tomul 60, col. 727–728.

55 Vezi p. 39 din prezentul volum.

56 I. Kozáky, *op. cit.*, p. 22.

57 *Historia mortis Patris, sancti, senis Josephi, Fabri lignarii* (ed. J. C. Thilo, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, tomul I, Leipzig, 1832, p. 5–61), citat de I. Kozáky, *op. cit.*, p. 22 și 95.

58 I. Kozáky, *op. cit.*, p. 22.

59 Într-o notă bogată în infromații, E. R. Curtius (*Literatura europeană și evul mediu latin*, cap. 16 „Cartea ca simbol", p. 389–390, nota 2) arată că oglinda este o metaforă foarte îndrăgită în evul mediu latin, fiind întrebuințată adesea ca titlu de carte; el face și un succint istoric al acesteia, arătând că Plato compară activitatea artistului cu o oglindire a lucrurilor (*Republica*, 596 d e) urmărind prin aceasta discreditarea artei. Sofistul Alcidama folosește conceptul în înțelesul lui obișnuit, numind Odiseea „o frumoasă oglindă a vieții omenești". Aristotel (*Retorica*, III, 3, 4) critică metafora, considerând-o „rece". În epoca literaturii latine, atât Terențiu, cât și Cicero o apreciază, ultimul considerând că, de pildă, comedia este „imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis". Atât în *Biblie* (Corinteni, 13, 12), cât și la vechii părinți, de pildă la Cassiodor (P. L. tom. 69, col. 502), spiritul omenesc este comparat cu o oglindă – „speculum mentis".

60 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 64. Vezi și G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951, îndeosebi capitolul „Spiegel der Vanitas", p. 149–153.

61 R. P. Héliot, *Histoire des ordres monastiques*, Paris, 1850, citat de L. Guerry, *op. cit.*, p. 21, nota

2: „Sanctus Paulus, ermitarum primus pater, memento mori".

62 R. P. Johan Roothaan, *Geistliche Übungen des heiligen Ignatius von Loyola*, Regensburg, 1904, passim. Vezi E. Mâle, *L'art religieux aprés le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 203. A. Tenenti (*La vie et la mort...*, p. 40 și nota 88) arată că „Sf. Ieronimus de Dürer este una dintre reprezentările cele mai potrivite ale acestei atitudini" și citează îndemnul lui Savonarola din *Predica dell'arte del bene morire:* „Et se tu pure se'molto fragile doverresti farti dipingere la morte in casa tua et etiam portare in mano una morticina d'osso et guardala spesso". (Și dacă, de asemenea, tu ești foarte fragil, trebuie să îți zugrăvești moartea în casă și de asemenea să porți în mână un mic *os mort* și să-l privești adesea.) Un număr important de lucrări răspândiră această *meditatio mortis* a lui Ignațiu de Loyola, ca de pildă *Meditationes* a lui Ludovicus da Ponte (Colonia, 1619), *Trattato del Peccato Mortale* al lui Francesco Arias (Roma, 1669) etc.

63 *Trier-Homburger Spiegelbuch*, citat de I. Kozáky, *op. cit.*, p. 24.

64 Vezi p. 39.

65 Originalul din A. Langfors, *Le miroir de vie et de mort*, în „Romania", tomul 47, p. 511–531 și tomul 50, p. 14–53.

66 A. Teneti, *La vie et la mort...*, p. 12, nota 6.

67 J. Sonet, *op. cit.*, passim. În legătură cu cei doi șoareci, Ziua și Noaptea, care rod trunchiul Arborelui vieții, merită să amintim că în mitologia greacă, Thanatos, zeul morții, trece drept fiul Nopții și fratele lui Hypnos, zeul somnului.

68 G. Kastner, *Les danses des morts*, Paris, 1852, p. 11.

69 *Spiegelbuch* (Manuscris al Bibliotecii Universității din Basel) în G. M. Dreves, Cl. Blume, H. M. Bannister, *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig, vol. XLVI, p. 349.

70 J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 255.

71 Vezi n. 59.

72 G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951, fig. 168, 175 și 178.

73 Guy de de Teravarent, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450–1600)*, Geneva, 1959, p. 272.

# Capitolul III

## ITINERARUL EUROPEAN AL TEMEI ÎNTÂLNIRII CELOR TREI VII ȘI TREI MORȚI

În evoluția temei Întâlnirii celor cei trei vii și trei morți constatăm că, începând din secolul al XIII-lea, apar trăsături inedite, printre cele mai importante fiind prezența călugărului și asocierea scenei pictate a Întâlnirii... cu scene din viața lui Iisus propagate de curentul franciscan.

Remarcăm totodată că această evoluție nu a fost în mod corect reconstituită, deoarece atât poemul latin *Cum apertam sepulturam* (în versiunile din Florența și Ferrara), ca și diferitele miniaturi și fresce în legătură cu acesta nu au fost datate satisfăcător, nici asociate verosimil, încât nu putem avea tabloul real al succesiunii lor reale, factorii care au determinat această succesiune, și nici finalitățile implicite.

Motiv pentru care suntem îndemnați – înainte de a demonstra că tema Întâlnirii... ilustrează o viziune franciscană – să trecem în revistă desfășurarea operelor inspirate de această temă, începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

Găsim în literatura de specialitate o vie dispută în privința țării în care a apărut pentru întâia oară, în Occident, tema scrisă sau pictată a Întâlnirii celor trei vii și trei morți. Mai mulți cercetători care au studiat această temă, de la Pietro Vigo[1] și Raymond van Marlé[2] până la Alberto Tenenti[3] și Liliane Guerry[4], au considerat Italia de sud ca suprafața unde tema a apărut pentru întâia oară în Occident, înainte de a înainta către nordul țării, răspândindu-se ulterior în Franța, Elveția, Germania sau Anglia. În contrast cu predecesorii săi, Willy Rotzler, în cartea sa *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, apărută în 1961, susține că reprezentarea legendei, astfel cum este cunoscută, ar fi apărut pentru întâia oară în Franța, de unde s-a propagat, cu o mare forță de iradiere, în țările vecine, în Italia de pildă[5]. Oferind cititorului o vastă bibliografie și o remarcabilă structurare a subiectului, Rotzler trece în revistă scrierile și imaginile care ilustrează tema Întâlnirii..., Domnia sa propune totodată o serie de datări, contrazicând opiniile cercetătorilor care l-au precedat. Concluziile generale și mai cu seamă problemele legate de localizarea genezei temei Întâlnirii... sunt evident în strânsă legătură cu aceste datări, a căror argumentare nu ne pare întotdeauna pertinentă. Printre altele, suntem dezamăgiți de faptul că amplul material ne este prezentat într-un fel enunțiativ și descriptiv și că autorul a neglijat să stabilească legăturile și raportul între diferite opere pentru a găsi momentul apariției lor și a reconstitui un itinerar al temei, permițându-ne să deducem punctul de plecare. Uneori, Rotzler preia afirmațiile inexacte ale predecesorilor săi, deoarece nu a putut studia personal numeroasele opere menționate. Aceasta nu ne-a împiedicat, în general, ca noi înșine să fim ajutați, în mod considerabil, în propriile cercetări, de materialul prezentat și comentariile sale, chiar atunci când concluziile noastre au fost diferite.

Temeiul afirmației lui Rotzler că legenda Întâlnirii celor trei vii și trei morți a apărut inițial în Franța și nu în Italia este faptul că în versiunea franceză sunt menționați trei vii și trei morți, în vreme ce în poemele latine din Italia este vorba de un singur mort.

Afirmând că în Italia a apărut pentru întâia oară tipul de reprezentare cunoscut al Întâlnirii..., predecesorii lui Rotzler se întemeiau pe o datare mai veche a poemu-

lui latin *Cum apertam sepulturam,* care se găsește în miscelaneele din secolul al XIV-lea din Florența[6] și, într-o altă versiune, amplificată, în miscelaneele din Ferrara, din prima jumătate a secolului al XV-lea[7]. Comparând cele două variante ale poemei, din Florența și Ferrara, constatăm că în ultima lipsesc strofele IX-XII, unde se găsesc, de asemenea, intervenția celui al doilea nobil în viață, și strofa XXIII. În schimb, în această din urmă versiune, întâlnim strofele VIII și XI, în afara celor 24 de strofe din versiunea florentină. În poemul din Ferrara intervine o schimbare de registru evidentă, observată de asemenea de Rotzler, între început și partea adăugată de ultimul redactor. Dacă în poemul din Florența cei trei regi în viață se adresează unui mort, în strofele adăugate poemului din Ferrara constatăm un singur personaj care vorbește – acesta fiind fără îndoială un preot, care se adresează celor trei oameni vii. Cuvintele *Vestra flete scelera*[8] (Lacrimile voastre vinovate) nu puteau fi adresate unor morți, incapabili de a trăi remușcările. Fraza *Hi fuere, quod vos estis* (Ei au fost [în viață] cum sunteți voi) vădește că este vorba de un al treilea personaj care vorbește despre cei trei vii și cei trei morți. Injoncțiunea *Vitam vestram amendetis* (Faceți-vă o viață mai frumoasă) pare a implica prezența unui preot pronunțând sfaturi moralizatoare (cum observă Rotzler)[9]. De unde s-ar putea deduce că partea adăugată nu are o legătură organică cu versiunea florentină a poemului.

Situând poemul strict în secolul al XIV-lea, invocând și datarea altor manuscrise aflate în manuscrisul din Florența, Rotzler protestează viguros împotriva presupunerii lui Hellmut Rosenfeld, că poema *Cum apertam sepulturam* „are probabil o versiune mai veche, vădind originea italiană a legendei"[10], contrazicând, totodată, afirmațiile altor cercetători care, întemeindu-se pe vechimea acestui poem, au susținut originea italiană a temei Întâlnirii... La opinia cărora ne alăturăm și noi, observând că miscelaneele în care se găsește poema *Cum apertam sepulturam,* în versiunea sa florentină care datează din secolul al XIV-lea, nu exclude posibilitatea unei alte versiuni mult mai vechi. O serie de dovezi ne permit să susținem cu convingere această opinie. În primul rând, poema latină prezintă trei personaje vii, ale căror afirmații nu diferă de cele ale celor trei vii din versiunea franceză, cum vom vedea. Aceasta face neverosimilă prezența unui singur mort (*orribilem figuram)* și ne îndeamnă să credem că, într-o versiune anterioară, cei trei vii erau confruntați cu cei trei morți, ca și în manuscrisele franceze (*Baudouin de Condé, Nicholes de Margival, Anonim IV* fiind printre cele mai importante), germane și italiene.

Mai multe nepotriviri de ordin sintactic ne vădesc faptul că copistul din secolul al XIV-lea din Florența a îndepărtat unele versuri, tot astfel cum va proceda, mai târziu, cel din Ferrara. El a eliminat, pur și simplu, cuvintele rostite de către cei trei morți, modificând astfel începutul, în care constatăm că cei trei bărbați contemplă o singură ființă în stare de decompoziție, gisantul aflându-se printre osemintele unor defuncți anteriori. (*Cum apertam sepulturam / Viri tres aspicerent, / Ac orribilem figuram*) (Mormântul [fiind] deschis, trei bărbați contemplă o figură îngrozitoare). Au existat însă, desigur, în contextul unei versiuni anterioare, trei morți, și nu unul singur, ceea ce se vădește printr-o serie de plurale, morți eliminați de către copistul florentin. În contrast cu versul *Quendam sepulcro iacentem* (Către acel care zace în mormânt), găsim mai departe *Hos jacere fecit ita / Leuis mundi gloria* (Astfel părăsesc strălucita glorie a lumii cei care zac aici). În acest caz și în continuare, noi am subliniat anumiți termeni. Remarcând această discordanță sintactică, Stephan Kozáky o explică atribuind autorului anonim intenția de a evoca cele trei stadii de decompoziție a unui singur cadavru[11]. Dar aceasta este o intenție care aparține ilustratorilor poemului – cum vom vedea –, și nu celui care l-a scris. Mai departe găsim și alte plurale pentru unicul mort care figurează la începutul poemului: *Quod nos sumus, hii fuere /*

*Nosque tale erimus* (Ceea ce suntem noi, au fost aceștia /Și noi vom fi asemenea lor).

Vorbind de un singur mort, al doilea om în viață evocă trupurile rău mirositoare (*Fetidis corporibus)* – ceea ce vădește că pluralele nu se referă la oseminte (*ossa inter aliorum* – printre osemintele altor morți, îngropați anterior), de asupra cărora se află trupurile în decompoziție (*orribilem figuram*), contemplate de cei în viață –, ci la mai mulți morți. În sfârșit, cel de-al doilea om în viață care se adresează unui „mort" îi spune: „*Ubi vestra pulchritudo?*" (Unde este frumusețea voastră?), ceea ce vădește, o dată mai mult, că în poema care a precedat versiunea florentină *Cum apertam sepulturam* se aflau descriși trei morți și nu unul singur.

Prin urmare, au existat cel puțin trei variante ale poemului latin de care ne ocupăm: prima, cea mai veche, prezentând trei oameni vii și trei morți, cea de-a doua, mai târzie, din secolul al XIV-lea, din Florența, în care redactorul a eliminat doi din cei trei morți, operând, fără îndoială, și alte modificări, și a treia variantă, cea de la Ferarra, din prima jumătate a secolului al XV-lea, unde putem constata, comparând-o cu versiunea florentină, omisiunea unor strofe, două strofe adăugate și o amplă parte adăugată la sfârșit.

În legătură cu aceste considerații se impune o primă concluzie, și anume că nu mai este posibil de susținut anterioritatea poemelor și imaginilor apărute în Franța față de poema latină, din Italia. Afirmația categorică a lui Rotzler, după care „este cu totul greșită opinia că tema Întâlnirii... a apărut mai întâi în Italia"[12], credem că nu mai poate fi susținută.

Realizând un studiu comparativ între poemul latin *Cum apertam sepulturam* și principalele poeme ale lui Baudouin de Condé, Nicholes de Margival și Anonim IV, remarcăm o serie de asemănări care nu sunt întâmplătoare și care vădesc existența unui model comun – desigur latin, deoarece ne imaginăm cu greu că un text francez a fost tradus în latină, în timp ce invers ne pare firesc.

Rotzler a remarcat trei similitudini între poemele lui Baudouin de Condé și Anonim IV[13]:

A) Evocarea păcatului originar:

| *Baudouin de Condé* | *Anonim IV* |
|---|---|
| Par le mal mors de nostre père | Qui nous vint de no premier pere |
| Premier, ki ot à non Adans | Car chascuns qui naist le compere |

B) Faptul că suntem „mușcați" întâi de moarte, apoi de către viermii care sfârșesc acest ospăț:

| *Baudouin de Condé* | *Anonim IV* |
|---|---|
| De grief morsure ii fois mors | Car tuit en suefrent la mort sure |
| Prime de Mort et puis de vers | Et après des vers la morsure |

C) În cele două poeme sunt menționate aceleași ranguri:

| *Baudouin de Condé* | *Anonim IV* |
|---|---|
| des roys, | conte, duc, prince, roi |
| Des princes, des ducs et des contes | |

Există de asemenea, și alte similitudini între cele trei poeme, atestând originea lor comună:

| | *Baudouin de Condé* | *Nicholes de Margival* | *Anonim IV* |
|---|---|---|---|
| D) | je suis moult destrois de paour | de paur tramble | de grant paour le cuers me tramble |
| E) | | Le visage a mengié de vers | et pourri et mengié de vers |
| F) | | Fort castiaus, fors tours, ne fors porte De ce ne nous garantira | Les grans sales ne les grans tours Ne puet la Mort tolir ses tours... |
| G) | Dont poi sur les os nous demeure | | Il ne m'est remès que les os |

După ce am arătat asemănările dintre cele trei importante poeme franceze ilustrând tema Întâlnirii..., să consemnăm asemănările dintre aceste poeme și poemul latin (din versiunea florentină) *Cum apertam sepulturam*[14]:

| *Cum apertam sepulturam* | *Baudouin de Condé* | *Nicholes de Margival* | *Anonim IV* |
|---|---|---|---|
| Viri tres | Troi noble home | Troi damoisel | |
| aspicerent | Voiès de chacun | regarde compains | [Compains], vois tu ce que je voi? |
| Ac orribilem figuram | Lait et deffiguré des cors | Ne furent véu plus lait monstre Ne plus hideus Quand virent si laides figures | |
| Immo totum putrescentem Squalidum et fetidum | | Pourris est par trestout si membre | Que vos cors seront porvéu En orde et en puant prison |
| Impotens et potentes Mordet mors finaliter | De grief morsure... de Mort | | la mort sure ... la morsure |
| Hec [Mors] non excipit personam Divitis nel pauperis Neque mitram nel coronam Presulis uel principis | Quant ensi mors la char des roys Des princes, des ducs et des contes... | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Hec non parcit senectuti<br>Nec honestos excipit<br>Floride uel iuentuti<br>Quicquid uiuit accipit. | Et trop vont plus<br>de gent à fin<br>Joune que viel,<br>voire c. t ans | | Meschéans pris i<br>est au laz;<br>Chéans est bien<br>qui jà n'est mis; |
| Ubi vestra pulchritudo<br>Et monete multitudo | Compains... de<br>rice et<br>Des plus biaus que<br>Nature face | de gent de moult<br>grant affaire<br>Biaus compagne | Biaus compains<br>Biaus et riches |
| Hic superbia non<br>prodest? | I jour, pour lor<br>orguel mar cier | Par l'orguel<br>dont pasmerent<br>monde | D'orgueill vous<br>dévriés garder. |

Prezența în cele trei poeme franceze a elementelor din poemul latin arată anterioritatea acestuia din urmă. Pe lângă argumentul logic al anteriorității poemului latin, menționăm totodată o serie de latinisme figurând în versiunea scurtă a variantei *Anonim IV,* din manuscrisul Arundel, de la British Museum[15]. Constatăm astfel „treis" (lat. *tres*) în locul lui „trois"; jeo (lat. *ego*) în loc de „je"; „cum" (lat. *cum*) în loc de „com" (comme); „receivere" (lat. *recipere*) în loc de „recevoir"; „nous summus" (lat. *sumus*) în loc de „nous sommes"; „beals" (lat. *bellus*) în loc de „biaus" (beaux). Ceea ce vădește că modelul poemelor franceze, textul după care s-a tradus în franțuzește, a fost latin. Având în vedere similitudinile stabilite mai sus, între poemul provenit din Italia *Cum apertam sepulturam* – într-o versiune, din nefericire fragmentară, în care lipsesc cuvintele celor trei morți care au existat, cu siguranță, într-o versiune anterioară – și cele trei poeme franceze ale lui Baudouin de Condé, Nicholes de Margival, precum și Anonim IV, ne pare firesc să considerăm că modelul din care s-au desprins acestea este versiunea anterioară a poemului latin.

Asemănarea dintre conținutul poemului latin *Cum apertam sepulturam* și poemul german *Dis ist der welte lon* este, de asemenea, evidentă, deși spusele diferă: ideile exprimate în poezia latină de către cei vii sunt rostite în poemul german de către cei morți. Astfel, versul *Quod nos sumus, hii fuere / Nos que tales erimus* (Ceea ce suntem noi, au fost ei / Vom fi asemănători lor), din rostirea primului bărbat în viață, are ca replică *Wir sind dot, so leben ir / Der ir sind der waarent wir* (Suntem morți, voi trăiți / Ceea ce sunteți voi, am fost noi). În poemul latin constatăm, în continuare, că moartea nu menajează nici pe bogați, nici pe săraci, că ea îi răpește pe toți.

Primul mort din poemul german relatează că a fost bogat în pământuri și în oameni și că toate aceste bogății i-au fost răpite.

Al doilea bărbat în viață din poemul latin evocă frumusețea, bogăția, casele impozante, veșmintele somptuoase de care te desparți în clipa morții. Cel de-al doilea mort din poemul german constată că frumusețea, bogăția, arta sunt efemere.

Al treilea bărbat viu din poemul latin destăinuie că bucuria se însoțește cu tristețea și că fericirile acestei lumi sunt trecătoare. Al treilea mort din poemul german deplânge iluziile vieții, afirmând că totul este vanitate.

Un important detaliu care ne atrage atenția, atât la poemul *Cum apertam sepulturam* ca și în mai multe poeme aflate în afară de Italia, ca, de pildă, Anonim IV (în versiunea prescurtată din manuscrisul Arundel) sau *Dis ist der welte lon,* este denumirea personajelor care vorbesc. Astfel, în poemul latin găsim, în capătul fiecărui paragraf, denumirile: *Primus rex, Secundus rex, Tertium rex* și constatăm că ele au

fost preluate în poemul Anonim IV (din versiunea Arundel) – fără îndoială, trecând prin versiuni intermediare –, unde regăsim *Primus rex vivus, Secundus rex vivus, Tertius rex vivus și*, respectiv *Primus rex mortuus, Secundus rex mortuus, Tertius rex mortuus*. În manuscrisul german *Dis ist der welte lon*, din secolul al XIV-lea, se află precizată doar starea celui care vorbește: *vivus dicit, mortus dicit*, dar la sfârșitul poemului s-a adăugat: *Hie haut die doten und die kunige ein ende* (Aici se termină [povestirea] morților și regilor), miniaturile revelând, de asemenea, că în modelul urmat de către autorul german se aflau regi. Într-un alt poem german, compus în jurul anului 1400 și intitulat *Dit is van den doten koningen jud van den leuenden konyngen* (Despre trei regi morți și trei regi vii), ca și în unica legendă în limba italiană, datând din secolul al XIV-lea și păstrată în Biblioteca Vaticanului, *La leggenda dei tre morti et dei tre vivi*, este vorba de trei morți și de trei vii (*Lo primo re, Lo primo mortu, nui fuimo come vui syte re prudentissimi*), ceea ce ne permite să presupunem că și în acest caz, la origine s-a aflat poemul latin anterior versiunii *Cum apertam sepulturam*.

Se cuvine, în sfârșit, să semnalăm miniatura unui manuscris din secolul al XIV-lea de la Biblioteca Națională Magliabecchiana din Florența, care însoțește un poem pus într-o compoziție muzicală, și începând cu versul *Chi vuol lo mondo desprezzare...*,[16] în care trei vii sunt înfățișați ca trei regi încoronați, ca și în ilustrațiile manuscrisului Anonim IV de la British Museum.

Ne vom ocupa mai târziu de semnificația, foarte importantă, a personajelor care vorbesc în poemele *Cum apertam sepulturam*, Anonim IV (versiunea Arundel) și *Dis ist der welte lon*. Deocamdată constatăm asemănările de stil și de conținut între poemul latin (cel, necunoscut, care a precedat, cu siguranță, *Cum apertam sepulturam*) și poemele franceze și germane. După ce am arătat originea comună a poemelor lui Baudouin de Condé, a lui Nicholes de Margival și a lui Anonim IV, stabilind similitudinile acestor poeme între ele, am extras versurile prezentând similitudini între aceste trei poeme și poemul latin (cu teme care corespund de asemenea). În continuare, am subliniat existența unor latinisme în poemul Anonim IV (versiunea Arundel), cele mai importante fiind denumirile aflate la începutul fiecărui paragraf. Aceste latinisme sunt o dovadă că autorii francezi, germani sau italieni au preluat un model latin (cum a fost firesc), și nu invers.

Deoarece fragmente din poemul latin și variantele sale pot fi găsite în diferite inscripții în biserici din Italia, înălțate în secolele XIII-lea și XIV-lea, vom trece în revistă aceste alte dovezi ale poemului latin în raport cu cele franceze:

| *Cum apertam sepulturam* | *Biserica* | *Inscripția* |
|---|---|---|
| *«Leuis mundi gloria»* | Atri: | *«gloria sublimis mundi»* |
| | Campo Santo-Pisa: | *«La vana gloria vi sarà sconfitta»* |
| *«Mundi gaudia sunt vana»* | Santa Scala-Subiaco: | *«quomodo gaudia quaeris»* |
| *«Orribilem figuram»* | Vezzolano I: | *«O res orida»* |
| *«Hic superbia non prodest Nec valet excetio»* | Vezzolano I, Santa Scala-Subiaco: | *«Quid superbis, miseris»* |

| | | |
|---|---|---|
| | Campo Santo-Pisa: | *«La superbia, come vedeta, morta»* |
| *«Hec non excipit personam Divitis nel pauperi»* | Santa Scala-Subiaco: | *«Mors nemini parcet, divitem et pauperem capit»* |

În consecință, poemul latin anterior versiunii *Cum apertam sepulturam* este cel care a inspirat inscripțiile (ca și tema) acestor fresce italiene și care a fost la originea poemelor franceze asemănătoare, și nu invers, cum a susținut W. Rotzler.

Pentru a aduce dovezi suplimentare în legătură cu itinerarul temei Întâlnirii..., care urcă din sudul Italiei către nord, considerăm oportun să ne preocupăm de funcția denumirilor personajelor din cele trei poeme, latin, francez (Anonim IV – versiunea Arundel) și german (*Dis ist der welte lon*).

Referindu-se la aceste denumiri în latină aflate în textul german *Dis ist der welte lon*, Stephan Kozáky le atribuie, în mod corect, unui model latin, dar W. Rotzler îl combate afirmând că, în realitate, ar fi vorba „de indicații de punere în scenă"[17] de care trebuiau să țină seamă cei care interpretau aceste poeme, atunci când erau jucate. Indicațiile ar fi fost scrise în latină – limbă încă universală în acea vreme – pentru a nu fi confundate cu textul propriu zis.

Dar noi ne imaginăm cu greu actorii de epocă (sfârșit de secol XIII) travestiți în schelete pentru a interpreta rolurile respective. De altfel, chiar dacă un poem ca *Dis ist der welte lon* prezintă accente dramatice evidente, caracterul său rămâne metafizic, și nu scenic. De altfel, nu este posibil ca denumirea personajului în latină să fie un indiciu pentru intrarea în scenă într-o ordine determinată de șase persoane, deoarece din însuși poemul rezultă că întregul grup, format din trei vii și trei morți, se afla laolaltă, apăreau împreună. Ca să nu mai vorbim de inexistența culiselor și a panourilor pe unde se intra în scenă la această epocă.

Constatăm, totodată, că manuscrisul german *Dis ist der welte lon*, la care se referă Rotzler, cu denumiri ale personajelor în latină, prezintă și ilustrații. Privind reproducerile a patru pagini de manuscris vedem că, alături de fiecare strofă, se află ilustrația respectivă: în dreptul celor trei vorbiri ale celor trei vii, imaginile acestor cavaleri în viață, în dreptul celor trei vorbiri ale celor morți, imaginile celor trei morți. Prima miniatură – înfățișând pe primul mort – a fost executată înainte de scrierea textului (text care depășește spațiul prevăzut și se suprapune peste marginea ilustrației). Prima mențiune *mortuus dicit* este scrisă deasupra ilustrației și nu deasupra textului, ceea ce vădește, în mod clar, că mențiunea se referă la imagine și nu la text. În continuare, denumirile personajelor în latină se găsesc deasupra strofelor respective, dar ele au fost scrise o dată cu realizarea imaginilor.

Privind cu atenție reproducerea după prima pagină a manuscrisului francez Anonim IV (Arundel), ni se confirmă presupunerea că mențiunile în latină indică miniaturile și nu sunt orientări pentru punerea în scenă, cum susține Rotzler. În realitate, pe două suprafețe diferite ale paginii, se găsesc, la stânga (celui care privește) cele trei personaje în viață, trei regi, purtând coroane, și la dreapta – trei morți. Deasupra celor două suprafețe se află menționat în latină *De vivis regibus* (regi în viață) și *De mortuis regibus* (regi morți). La stânga sunt menționate cuvintele celor trei regi în viață, având fiecare o denumire în latină: *Primus rex vivus*, *Secundus rex vivus*, *Tertius rex vivus*, și la dreapta cele ale celor trei morți, cu denumirile respective: *Primus rex mortuus*, *Secundus rex mortuus*, *Tertius mortuus*. Dar în textul propriu-zis nu este vorba de regi, ci de nobili. Prin urmare, denumirile în latină se referă,

în mod sigur, la ilustrații și nu la text, așa cum am dedus, de altfel, din analiza poemei *Dis ist der welte lon*.

Se cuvine să menționăm că o imagine asemănătoare celei din *Anonim IV* (manuscrisul Arundel) – atât de asemănătoare că se poate gândi că este vorba de o simplă copie sau de un model comun – se găsește într-o *Biblie* păstrată la Walters Art Gallery din Baltimore (S.U.A.)[18]. Este interesant că, spre deosebire de miniatura din *Anonim IV* aceea de la Walters Art Gallery reprezintă primul mort întinzând mâna către primul personaj în viață, ca și în miniaturile manuscrisului 25566 din Biblioteca Națională din Paris și ca la fresca bisericii din Melfi.

Deoarece denumirile personajelor în latină se referă, cu certitudine, la ilustrații și nu la text, suntem îndreptățiți să afirmăm, o dată mai mult, că poeziile franceze și germane unde găsim aceste denumiri au avut ca model poemul latin, anterior celui din Florența *(Cum apertam sepulturam*). Totodată, că acest poem latin prezenta miniaturi în care apăreau regi. În sfârșit, ca și în poemul *Anonim IV* (manuscrisul Arundel), rangul personajelor menționat în denumirile de deasupra și ilustrat în miniaturile manuscrisului latin, a cărui existență am dedus-o, nu se potrivea cu rangul personajelor din text.

În poemul în limba germană *Dis ist der welte lon* apar oameni bogați în pământuri, nu regi, ca în miniaturile care însoțesc versurile (în care doi regi poartă coroane și toți trei sunt înfățișați cu sceptre) și în mențiunea finală: „*Hie haut die doten und die kunige ein ende*“. Aceeași nepotrivire într-un alt poem german din secolul al XIV-lea, *Dis is van den doten koningen jud van den leuenden konyngen* (Despre trei regi morți și trei în viață), unde constatăm că în text se menționează doar *Herren*, ca și în poemul latin.

Nepotrivirea între mențiunile explicative și imagini, pe de-o parte și text, pe de alta, atât în poemul Anonim IV (manuscrisul Arundel) cât și în cele două poeme germane, ne permit să deducem că poemul latin anterior versiunii florentine *Cum apertam sepulturam* a fost și el împodobit de o miniatură înfățișând Întâlnirea celor trei vii și trei morți, miniatură care nu corespunde rangurilor menționate în text, cum am arătat mai sus.

Întrebarea legitimă care apare din aceste deducții este următoarea: cum arăta miniatura care însoțea textul latin anterior poemei *Cum apertam sepulturam*, din Italia?

Pentru a răspunde, se cuvine să considerăm versiunea cea mai recentă a poemului, aceea din Ferrara, din prima jumătate a secolului al XV-lea. Ne pare firesc că acest poem se aseamănă pe deplin cu fresca din biserica Sacro Speco din Subiaco[19]. Într-adevăr, constatăm, în primul rând, că morții din frescă nu sunt interlocutori, deoarece se află întinși în sicrie. Este vorba, în realitate, de un singur mort, ca și în poem, dar reprezentat în frescă în trei stadii diferite de decompoziție, așa cum observă Stephan Kozáky. Mortul care zace în primul sicriu, înfățișat la scurtă vreme după trecerea sa în cealaltă lume, are aceleași trăsături ca și bătrânul care îl contemplă: nasul ascuțit, chipul lung, descărnat, purtând pe cap pălăria vânătorilor de șoimi, iar în mâini mănuși. Imagine care ilustrează versul: *Hoc videte speculum / Hi fuere quod vos estis* (Vedeți oglinda, ei au fost ceea ce sunteți). Ca decor sunt înfățișate două clădiri de o mare înălțime, transpoziție plastică a versurilor (Ubi) *domorum amplitudo / Murorum sublimitas?* (Unde sunt vastele case și turnurile înalte?). Chipul celui de-al doilea mort este plin de viermi, traducerea plastică a versului: *Vermibus efficieris*. *Escha; cur superbus es?* (Hrană bună viermilor: de ce oare ești atât de orgolios?). Prezența călugărului apare firească în contextul poemului, în care se menționează, în final, morala adresată celor vii. În timp ce bătrânul, cu privirea ațintită pe oglinda

înfățișând viitoarea sa condiție biologică, ascultă cuvintele călugărului care îi dă sfaturi pentru lumea pământească, personajul matur discută cu tânărul – poate despre șoimi – subiecte devenite indiferente bătrânului. Acestuia din urmă i se adresează personajul căruia nu îi cunoaștem decât sfaturile: *Quid presumis superbire / Michi dic homunico? / Dies tuos preterire / Nonne vides quomodo?* (De ce te mândrești, spune-mi, avortonule? Zilele îți trec, nu vezi cum?)

Un aspect caracteristic al acestei fresce – pe care îl vom întâlni adesea în Italia – este că cele trei personaje în viață sunt de vârste diferite; ceea ce poartă denumirea *vado mori* (înaintând către moarte). Astfel, bătrânul este fascinat de moarte, în vreme ce maturul și tânărul o ignoră; absorbiți de dialogul lor despre vânătoare și de alte preocupări frivole, ei întorc spatele bătrânului și călugărului, ca și sfaturilor acestuia din urmă.

Așa cum am menționat, o serie de inscripții pe fresca din biserica Sacro Speco aflată în Subiaco provin din poemul *Cum apertam sepulturam* (în versiunea sa din Ferrara), ca de pildă: *quomodo gaudia quaeris* (în poem: *Mundi gaudia sunt vana*); *Quid superbis miseris* (în poem: *Hic superbia non prodest*); *Mors nemini parce, divitem et pauperem capit* (în poem: *Hec non excipit personam, Divites nel pauperis*).

Legătura evidentă între poemul latin (în cea de a treia și cea mai târzie versiune, cea din Ferrara) și fresca din biserica Sacro Speco din Subiaco poate fi explicată prin datele aparițiilor lor: poemul în prima jumătate a secolului al XV-lea, fresca între 1363 și 1369[20].

Coborând pe scara timpului, găsim în secolul al XIV-lea poemul *Cum apertam sepulturam* în versiunea din Florența și, în același oraș, o ilustrare a poemului pe o partitură muzicală însoțind versurile care evocă atotputernicia morții: *Chi vuol lo mondo disprezzare*... de la Biblioteca Națională Magliabecchiana, datând din secolul al XIV-lea (ceea ce ajută la datarea mai precisă a poemului florentin). După cum am arătat, constatăm în această miniatură trei regi, ca și în poemul florentin, mai bine spus trei capete încoronate, în realitate un rege bătrân (presulis), un rege matur și un tânăr rege, tot astfel cum apar în textul poemului. Trebuie să precizăm că în versiunea florentină a poemului se găsesc trei denumiri ale personajelor în fiecare paragraf. În textul propriu zis este vorba de „oameni“ (*viri*), evident nobili, care întâlnesc un cadavru. Primul dintre acești oameni declară că moartea nu evită pe nimeni, *mitram nel coronam, presulis nel principis*. Autorul se conformează celor trei indicații de personaje, ca și cel care a ilustrat poemul Anonim IV (din manuscrisul Arundel), dar, ca și acesta, a urmărit să arate totodată categoriile aflate în text. Este motivul pentru care în miniatura de la Biblioteca Națională, unul din cele trei personaje încoronate ține un șoim (regele bătrân), altul un sceptru (regele matur) și ultimul, degetele încrucișate (regele tânăr). Primul și ultimul corespund, astfel, versiunii Anonim IV, dar personajul din mijloc, fiind solicitat de primul – care îl ține de mână – nu poartă sceptrul, dăruit de artist primului, care, în mod paradoxal, ține degetele încrucișate.

Mai multe elemente, ca și unele aspecte ale compoziției, sunt comune frescei din Subiaco și miniaturii din Florența. Astfel, cele trei sicrie cu morți în diferite stadii de decompoziție, clădirea de pe fundal (una singură în miniatura florentină), călugărul care arată sicriele (cu amândouă mâinile în miniatura florentină). O diferență, foarte importantă este că cei trei cavaleri din miniatura florentină sunt înfățișați pe cal.

Cercetătorii au acordat o importanță deosebită acestei miniaturi din Florența, deoarece aceasta, sau modelul care a inspirat-o, l-a îndemnat pe artistul care a zugrăvit fresca din Campo Santo din Pisa să o interpreteze în felul său, către 1365. Asemănarea celor trei morți în stare progresivă de decompoziție apare în mod

evident, ca și atitudinea călugărului și înaltul edificiu din fundal. În fresca din Pisa este vorba, cu certitudine, de un rege (personajul din mijloc, încoronat), de un alt rege bătrân care poartă șoimul, și de un rege tânăr, care ține în mâna stângă un arc.

Schema compozițională din Campo Santo din Pisa a fost reluată de către un pictor mai puțin înzestrat, pentru fresca din biserica San Paolo din Poggio Mirteto, considerată, în mod greșit, mai veche, dar care datează din secolul al XIV-lea, cum arată, de asemenea, Willy Rotzler[21]. Nu credem că la Poggio Mirteto s-au aflat zugrăviți inițial trei regi, cum înclină să creadă Rotzler, inscripția referindu-se la un singur rege. Presupunem că cei trei regi în viață au fost reduși la unul singur, ca și în versiunile tardive ale poemului *Cum apertam sepulturam*.

Calul regelui din fresca de la Poggio Mirteto prezintă evidente asemănări cu calul alb cu pete gri din primul plan al frescei de la Pisa, în vreme ce regele care își astupă nasul din cauza duhoarei și care poartă o coroană deasupra pălăriei protectoare, obișnuită la vânătorii cu șoimi, ne evocă personajul central din fresca din Pisa, ca și morții în diferite stadii de decompoziție.

Că încă dintru început nu s-a aflat în fresca din Poggio Mirteto decât un singur rege, putem deduce din inscripția care însoțește fresca:

„Viața mă îndeamnă să fiu gânditor și preocupat
Moartea îmi apare severă, de aceea am pierdut râsul
și bucuria,
Jocurile și plăcerile nu mă mai atrag.
Nu-mi spuneți că acestea sunt neadevărate
Deoarece m-am revoltat împotriva lui Dumnezeu, pe care l-am pierdut.
Fac numai rău, deși îmi dau seama de aceasta, și voi continua să-l fac“[22].

Se desprinde din acest text un sentiment de ostilitate față de regalitate, care provenea, desigur, dintr-un mediu pontifical, având ca punct de plecare conflictul Vaticanului cu regii Franței, care s-a încheiat cu transferul tronului apostolic la Avignon. Deoarece Poggio Mirteto se află în regiunea Sabina, aproape de Roma, deci în teritoriu papal, și fresca datează din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, putem vedea în această lucrare o aluzie la atitudinea dominatoare a regilor Franței, care au creat „închisoarea babilonică a Bisericii“. Personajul încriminat putea fi regele Jean le Bon (1350–1364), a cărui existență colorată de plăceri profane a atras, cum am văzut mai sus, dezaprobarea cercurilor eclesiastice.

Trebuie să menționăm, de asemenea, conținutul manuscrisului Anonim III, o versiune a *Legendei celor trei vii și trei morți*, datând de la sfârșitul secolului al XIII-lea[23], care se găsește în manuscrisul 25566 de la Biblioteca Națională din Paris. De astă dată este vorba de atitudinea unor autori atașați coroanei Franței, care înfățișează sufletul unui papă în infern, pentru a fi distribuit și vândut indulgențe. La rândul său, cardinalul și-a însușit domenii, în timp ce notarul papei a falsificat acte pentru a cumpăra blănuri. Iată deci că tema Întâlnirii... a fost folosită și pentru scopuri politice, fie ca arme împotriva papalității, fie a regilor Franței.

În cele trei imagini pe care le-am trecut în revistă, în ordine cronologică, miniatura manuscrisului din Biblioteca Națională Magliabecchiana din Florența, fresca din Campo Santo din Pisa și aceea din Sacro Speco din Subiaco, cei trei morți se află în sicrie și nu sunt interlocutorii celor vii. Primele două imagini corespund, cum am văzut, poemului *Cum apertam sepulturam* în versiunea florentină, și ultima, versiunii ferrareze a poemului.

O serie de alte fresce importante din Italia ilustrează aceeași legendă, reprezen-

tând morții sub formă de schelete care dialoghează cu cele trei personaje în viață ale legendei, ca și în miniaturile din Franța. Este vorba de fresca aparținând bisericii piemonteze Santa Maria din Vezzolano I (o denumim astfel pentru a o diferenția de o altă frescă, din aceeași biserică, având același subiect, datând în jur de 1355, și pe care o menționăm prin Vezzolano II), fresca din catedrala din Atri și aceea din biserica San Flaviano din Montefiascone (Orvieto).

Constatăm, în primul rând, că toate trei prezintă trăsături comune cu miniatura din Biblioteca Națională Magliabecchiana din Florența. Cei trei vii sunt înfățișați fie pe cal (Vezzolano I), fie în picioare, dar alături de caii lor. O mărturie, veche de un secol, pe când fresca din Vezzolano I era încă vizibilă, ne asigură că în centrul său se găsea călugărul (de altfel, inscripția filacterului se păstrează încă)[24]. Chipul călugărului – de astă dată într-un medalion – se găsește, de asemenea, în frescele din Atri și Montefiascone.

Prezența călugărului și a cailor celor trei vii leagă, din punctul de vedere al conținutului, aceste fresce de miniatura din Florența, deosebindu-le de imaginile franceze. Totodată, scheletele pline de viață, în picioare, le disting de imaginile ulterioare, apropiindu-le de cele franceze.

Trecând la analiza fragmentului de frescă de la Vezzolano I, ne propunem să considerăm descrierile anterioare, cele care nu corespund realității.

Astfel, Willy Storck menționează, în 1910 „doi cavaleri înspăimântați și un schelet“[25]. El a putut citi inscripția de pe filacter și, de asemenea, pe cea aflată deasupra capului unui cavaler.

Willy Rotzler afirmă, la rândul său, că nu s-a mai păstrat din frescă decât „un cavaler pe calul său și doi alții în picioare, ținând fiecare un șoim pe un pumn“[26].

Or, în stadiul actual al frescei, putem distinge, foarte clar, doi cavaleri pe caii lor, ca și capul, coama și o parte in piciorul unui al treilea cal. Primul cal este gri cu pete albe, ceilalți doi au culoare închisă. Primul cavaler, cu o fizionomie de om în vârstă, poartă un veșmânt lung și o capă de hermină care îi acoperă mijlocul, cu o pălărie rotundă, bordată cu hermină, și o sabie lungă. Are ambele mâini ridicate, în semn de groază, în momentul în care exclamă (cum arată inscripția): *O res orida, res orida et stupenda* (O, lucru îngrozitor, îngrozitor și stupefiant!) Mâna stângă este înmănușată și, purtat pe această mână, un șoim agitat, cu aripile desfăcute, cu capul întors către cadavre, pare pregătit să își ia zborul.

Se poate distinge și șaua înaltă, cu două coarne în partea posterioară, care acoperă mijlocul cavalerului, ca și – acesta este un detaliu important – suportul drept-unghiular exterior al zăbalei, la capetele căruia se leagă hățurile.

Cel de al doilea cavaler, de vârstă mijlocie, poartă, spre deosebire de primul, deasupra unei cote de culoare închisă, o surcotă (strânsă cu o centură „cavalerească“ în jurul pulpelor, la capătul căreia se află un mordant), ale cărei mâneci largi se opresc la mijlocul brațelor. În jurul gâtului și în față surcota are o bordură și se închide cu patru nasturi. Pe cap, cavalerul poartă o bonetă în formă de romb care cade pe ceafă și din care putem distinge cusătura mediană. Chipul său s-a păstrat admirabil: ochii mari deschiși, uimiți, și vinele gâtului umflate. Ca primul cavaler, și acesta ridică brațele, stupefiat, lăsând să-i scape din mâna înmănușată șoimul, care și-a luat sborul.

În dreptul acestei mâini se poate distinge clar partea superioară a capului unui cal aparținând unui al treilea cavaler, fără îndoială cel mai tânăr.

Să adăugăm că, în partea inferioară a frescei, făcând pandant celor doi șoimi, zărim câinii de vânătoare.

Încă de la începutul secolului, Willy Storck[27] remarcase asemănarea izbitoare între inscripția filacterului călugărului și un vers din poemul latin *Cum apertam*

*sepulturam:*

| Inscripția din Vezzolano I | *Cum apertam sepulturam* |
|---|---|
| *Quid superbis, miseri?* | *Hic superbia non prodest* |
| *Pensate quod sumus* | *Quod nos sumus, hii fuere* |
| *Pensate quod estis* | |

Exclamația de onoare a cavalerului: *„O res orida, res orida et stupenda“*, poate fi de asemenea asociată cu începutul poemului latin: *„Viri tres aspicerent / Ac orribilem figuram...“*

Menționând remarcabilul cadru al acestei fresce, Liliane Guerry îl aseamănă cu cel care se află pe tapiseriile epocii[28]. Într-adevăr, bordurile asemănătoare (palmete înscrise în romburi și semi-palmete în exteriorul acestora), de origine bizantină, apar pe tapiserii, dar mai ales în manuscrise. Faptul că fresca din Atri este înconjurată de o bordură similară este de mare importanță și vădește – cum vom vedea – că cele două opere, ca și aceea din Montefiascone, au avut ca model o miniatură legată de poemul latin *Cum apertam sepulturam* (într-o versiune în care existau încă trei morți către care se adresau cuvântările respective).

În ceea ce privește datarea frescei de la Vezzolano I, cea mai mare parte a cercetătorilor propun „în jurul anului 1300“[29], dar miniatura care a inspirat această frescă este cu siguranță mai veche.

Trebuie să subliniem că deasupra acestei fresce se află zugrăvită o Crucificare, semnificând prin aceasta că cei care trec în moarte pot fi salvați prin sacrificiul lui Iisus.

Oricum, fresca Vezzolano I trebuie asociată neapărat cu Vezzolano II, a doua frescă din aceeași biserică (se poate deduce dintr-o inscripție din mânăstire că aceasta din urmă este din 1355[30], datare confirmată de veșmintele personajelor, prezența unei juste-aux-corps în două culori). Tot în Vezzolano II regăsim cei doi șoimi care își iau zborul din mâinile cavalerilor și câinii de vânătoare. Caii, și ei înspăimântați, se cabrează. Personajele, vădind aceeași evoluție către moarte ilustrată de alegoria *vado mori*, sunt un bătrân care își ține capul între mâini, un cavaler matur și un al treilea personaj, tânăr. Bătrânul nu este interesat de vânătoare, pare terorizat de apropierea morții, înfățișată de un al treilea schelet, surprins chiar în momentul în care părăsește sicriul pentru a-și înșfăca prada („cel care revine“ înseamnă „cel care se întoarce din lumea de dincolo pentru a răpi cu el pe cei în viață“).

Călugărul arată cu mâna prezența scheletelor și desfășoară un filacter a cărui inscripție s-a șters cu vremea, dar care era, probabil, identică cu aceea de la Vezzolano I. În ceea ce privește scheletele, primele două destăinuie încă fâșii din căptușeala sicrielor și sunt înfățișate în picioare, în vreme ce al treilea se pregătește să iasă din culcușul de veci pentru a primi sufletul bătrânului care, terorizat de întâlnirea apropiată, își înalță mâinile disperat.

Cei trei nobili din scena Întâlnirii... reapar într-o Epifanie (Adorarea regilor magi), dispusă deasupra scenei la care ne-am referit, simbolizând, de data aceasta, o altă perspectivă a morții decât aceea a decompoziției: viața eternă promisă de Iisus. Bătrânul este înfățișat în haină călugărească, în genunchi, cum se cuvine cuiva care așteaptă moartea, spre deosebire de ceilalți regi, în costume de aparat, înarmați cu săbii.

Supraînălțând scena Adorării magilor, care deschide o perspectivă către viața eternă, se găsește scena Judecății din urmă, unde, în cele din urmă, se hotărăște des-

tinul pentru eternitate al sufletelor.

Este evident că miniatura care a inspirat Vezzolano I avea trăsături comune și cu Vezzolano II: nu numai gestul de groază (exagerat în Vezzolano II), șoimii care își iau zborul și câinii de vânătoare, dar foarte probabil, un al treilea schelet, în momentul ieșirii din sicriu. Contururile unui sicriu și poziția unui schelet cu genunchii îndoiți, ca la Vezzolano II, apar, de asemenea și în fresca din Atri. Ne pare interesant că la Atri nu se văd decât două schelete. Rotzler presupune că al treilea schelet a dispărut cu prilejul refacerii picturii[31], dar această ipoteză nu ne pare verosimilă. Credem, mai degrabă, că cei care au proiectat fresca au vrut să sugereze că acesta din urmă, „cel care revine", a fost considerat plecat pentru a se putea reîntoarce. În loc de a-l înfățișa cu un picior în lumea celor vii, ei au preferat să nu-l mai zugrăvească, pur și simplu. Probabil aceleași argumente le-au adus și cei care au dat indicații pictorilor din biserica San Flaviano de Montefiascone.

Cu toate că Vezzolano se află în nordul Italiei, în Piemont, în timp ce Atri nu este departe de Roma, mai multe similitudini ne vădesc că cele două fresce din prima localitate si cea din a doua au avut un model comun, miniatura inspirată de una din primele versiuni ale poemei *Cum apertam sepulturam*.

Desigur că Vezzolano I și II sunt mai apropiate de acest model, în care cavalerii erau înfățișați pe cai, în succesiunea vârstelor (*vado mori*). Pictorul din Atri a conceput o altă compoziție, deoarece avea de zugrăvit o suprafață mai lungă ca de obicei. El a coborât cavalerii de pe cai, dar a reprodus gesturile lor de groază. Rotzler consideră că în privința compoziției, se poate deduce că s-a modificat dispoziția personajelor dintr-un model anterior deoarece șoimul aparținând bătrânului, care se găsește în apropierea imediată a morții, nu se află pe mâna stângă, cum se cuvenea, pentru ca dreapta să fie liberă pentru alte activități necesare la vânătoare, ci pe aceasta din urmă. Analogia cu miniaturi franceze, propusă de Rotzler (primul personaj care ține de mână pe al doilea), nu poate fi susținută, considerând această nepotrivire remarcată chiar de Rotzler. Primul cavaler, în vârstă, poartă haina călugărească și nu are arme, ca și în fresca Vezzolano II, ceea ce a îndemnat pe unii cercetători[32] să îl confunde cu călugărul predicator, prezent și el, dar în al doilea plan și redus la proporții insignifinate. Al doilea cavaler apare în costum regal, cu o mantie de aparat, cu un amplu guler de hermină care îi acoperă pe jumătate pieptul și o tocă, de asemenea bordată cu hermină, lăsând să apară pletele, după moda timpului.

Cel de-al treilea cavaler, cel mai tânăr, cu capul descoperit și părul buclat, poartă și el un șoim, dar, de astă dată, pe mâna stângă, înmănușată. Este învești mântat cu o mantie princiară. Cei trei cai, având harnașamente similare, înfățișați în aceleași poziții ca în Vezolano I, apar zugrăviți lângă un arbore, păziți de paji.

Călugărul, care în fresca de la Vezzolano II îi despărțea pe cei trei vii de cei trei morți, este redus ca dimensiuni la un bust rudimentar, în planul doi, iar inscripția apare în partea superioară.

Vârstele personajelor, poziția scheletelor (cu genunchii îndoiți, unul privind către cei vii, celălalt înfățișat frontal), ornamentele bordurii celor două scene, vădesc un model comun, desigur miniatura care însoțea poemul *Cum apertam sepulturam*, cum am demonstrat, comparând inscripțiile frescei din Atri cu poemul latin[33]. Această miniatură a fost folosită pentru scenele frescelor din Atri și din Vezzolano, pictorul schimbând costumele după moda contemporană.

După opinia lui Raymond van Marlé, fresca din Atri a fost zugrăvită „puțin după mijlocul secolului al XIII-lea"[34], în vreme ce Lilliane Guerry o datează „către 1255"[35]. Desigur că asemănarea costumelor din această frescă cu cele ale epocii lui Frederic II este evidentă. Fernando Bologna, specialist în pictura angevină din

Regatul celor Două Sicilii, o consideră ca pe „cea mai veche și mai importantă pictură murală aparținând desfășurării artistice apărute în vremea lui Frederic II“[36]. Opera de referință a fost, fără îndoială, *De arte venandi cum avibus* (scrisă între 1258 și 1266), în care găsim atât mantia albă (în imaginea regelui Manfred, fiul lui Frederic II)[37], ca și pălăria și coafura[38]. De asemenea, zăbalele cailor au aspectul celor din secolul al XIII-lea[39].

Dar, cu toate elementele care pledează pentru o datare mai timpurie, dacă considerăm de asemenea caracterele inscripției care se află deasupra scenei, găsim rezonabil de a data fresca din Atri „ultimul sfert al secolului al XIII-lea“.

O a treia frescă, făcând parte din același ciclu de imagini ca Vezzolano I și II, precum și Atri, se găsește în biserica San Flaviano din Montefiascone. Această localitate nefiind departe de Atri, găsim firesc ca fresca din această biserică s-o imite într-o oarecare măsură pe cea din Atri, în sensul că cei trei cavaleri apar coborâți de pe cai, cu mâinile ridicate, exprimând groaza de moarte. Dar ei nu sunt însoțiți de pajii lor, ca la Atri, iar caii se află în partea stângă și nu în dreapta imaginii, doar fragmentar, fiind vizibile doar capetele și picioarele din față. Din cei trei vii, primul apare învești mântat cu o surcotă deschisă aproape de gât, purtând pe mâna stângă, înmănușată, un șoim, dreapta fiind ridicată ca aceea a primului personaj din Vezzolano I. Cel de-al doilea cavaler prezintă asemănări cu sinonimul său din Atri: el poartă o capă și o pălărie de hermină. Mâna stângă este ridicată, în vreme ce cu dreapta prinde de braț pe cel de-al treilea personaj, acesta din urmă având dreapta, de asemenea, ridicată. Ei poartă, toți trei, bonetele de protecție pentru vânătoarea cu șoimi, primii doi sub pălăriile lor, al treilea fără nici un adaos.

Se cuvine totuși să menționăm că cele trei personaje înfățișează, ca și la Vezzolano și la Atri, cele trei vârste ale omului (*vado mori*). Ca și la Atri, nu se află în frescă decât două schelete, cu toate eforturile neconvingătoare ale lui Willy Rotzler de a descoperi urmele celui de-al treilea[40]. Acest al treilea a fost probabil gândit, cum am arătat, plecat, pentru a putea reveni și ridica sufletul bătrânului.

Bătrânul călugăr apare aici, de asemenea, în medalion, ca la Atri, dar în centrul imaginii, desfășurând un filacter, întors către grupul celor în viață. Inscripția de pe filacter, diferită de aceea de la Atri, este asemănătoare celei de la Vezzolano II: *Pensate qoud estis, quod minime vitare potestis* (Gândiți la ceea ce sunteți, la ceea ce nu puteți evita), totodată apropiată unui vers din poemul *Cum apertam sepulturam*.

Considerațiile de mai sus ne permit să presupunem că pictorul din Montefiascone a fost influențat, într-o oarecare măsură, de fresca de la Atri – de unde a preluat cavalerii coborâți de pe cai, gestul personajului care apucă de braț pe altul, cele două schelete etc. – și, totodată, de miniatura originară, la care ne referim, și unde a găsit inscripția de pe filacterul călugărului de la Vezzolano II, care nu apare la Atri. Biserica din Montefiascone a fost pictată în 1302[41], deci după apariția frescei de la Atri.

A existat, fără îndoială, cum am afirmat, o miniatură cu un cadru de inspirație bizantină, în care cei trei cavaleri erau înfățișați pe cai, cu brațele ridicate în semn de groază, contemplând trei morți. Această miniatură a însoțit una din vechile versiuni, pierdute, ale poemului latin *Cum apertam sepulturam*, în care cei trei morți discută cu interlocutorii lor, cei trei vii.

Subliniem faptul că în fresca din Sacro Speco din Subiaco, ca și în textul care însoțește notele muzicale ale manuscrisului pe care se găsește și miniatura, aflat în Biblioteca Națională Magiabecchiana și în fresca din Campo Santo din Pisa, inscripțiile reproduc cuvintele unui călugăr predicator, prezența acestuia impunându-se cu necesitate, mai cu seamă în versiunea ferrareză a poemului *Cum apertam*

*sepulturam*, unde vorbirile celor trei morți au fost suprimate.

Dimpotrivă, inscripțiile frescelor din Atri și Montefiascone poartă discursurile celor morți, chiar când acestea apar pe filacterele călugărilor, acolo unde ne-am aștepta să găsim cuvintele acestora din urmă. Explicația poate fi aceea că în poemul latin original se aflau descriși cei trei morți adresând recomandările moralizatoare celor în viață și totodată că ermitul, introdus mai târziu în miniatură sub influența ordinului fraciscan, nu a existat în textul care însoțea imaginea.

O frescă și mai veche, înfățișând tema Întâlnirii..., decât cele analizate mai sus (Atri, Vezzolano I și Montefiascone) este aceea care se păstrează încă în biserica rupestră Santa Margherita din Melfi (Foggia).

Rotzler a contestat categoric afirmațiile predecesorilor săi – Van Marlé, de pildă – care vedeau în fresca din Melfi prima apariție în timp a temei Întâlnirii..., susținând mai departe nașterea temei în Franța, dar neputând să explice în ce fel ea a ajuns la Melfi, în sudul Italiei[42]. Kozáky consideră, însă fresca din Melfi fiind punctul de plecare în teoria sa despre geneza temei[43]. În sfârșit, Liliane Guerry afirmă că „la Melfi se află cea mai veche reprezentare a Întâlnirii... nu numai din Italia, dar și din Europa“,[44] afirmație combătută energic de Rotzler.

Contraargumentul lui Rotzler pleacă de la contestarea datării poemului *Cum apertam sepulturam*. Este adevărat că Pietro Vigo a exagerat, datându-l în secolul al XII-lea, dar Van Marlé l-a corijat, asociind poemul cu fresca din Melfi.

Am arătat că datarea poemului propusă de Rotzler nu a ținut seama de o versiune care a existat în mod sigur, anterioară celei din Florența și aparținând, fără îndoială, celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea, de unde se poate deduce că asocierea cu fresca din Melfi, departe de a fi gratuită, devine, cum vom vedea, necesară. Pentru Rotzler, fresca din Melfi poate fi datată „cel mai devreme la sfârșitul secolului al XIII-lea sau începutul secolului al XIV-lea“[45], dar el aduce argumente stilistice foarte fragile. Remarcând în această pictură evidente trăsături stilistice bizantine, Rotzler a recurs la un subterfugiu, afirmând că „pentru bisericile și capelele rupestre aflate în teritoriile îndepărtate de Bizanț, ca Italia de sud, Basileul a continuat să impună, mai departe, până în secolul al XIV-lea o artă bizantină rigidă“[46].

Dar fresca din biserica rupestră Santa Margherita din Melfi prezintă o scenă a Întâlnirii... în aparență simplă, dar prezentând câteva trăsături specifice, care pot fi găsite în desfășurarea ulterioară a temei. Cele trei personaje în viață sunt înfățișate la vârste vizibil diferite (*vado mori*). Primul cavaler, cel mai în vârstă și, deci, cel mai apropiat de sfârșit, are un cap puternic, ochii mari, un nas fin și gura mică, cum cer canoanele bizantine. Mâna stângă, înmănușată și adusă către piept, ține un șoim cu capul întors în direcția morților, iar dreapta îi arată și ea pe aceștia. Cel de-al doilea personaj, un om în plină maturitate, cu capul prelung, are și el ochii foarte mari, dar nu privește spre cei morți ci în direcție opusă, plecându-se spre fiul său, pe care l-a îmbrățișat cu ambele mâini. Acesta din urmă, în vârstă de 13 către 15 ani, are aceleași trăsături ca și tatăl său. Cu mâinile prinse, el contemplă morții într-o atitudine de respectuoasă reculegere care ne îndeamnă să gândim la frescele lui Giotto[47]. Cei doi morți sunt înfățișați schematic, cu fălci puternice, cu orificii negre în dreptul ochilor, cu striuri indicând nodozități ale gâtului și coloana vertebrală, și o pată neagră, deasupra pieptului, din care se revarsă viermi. Primul mort întinde brațele îndoite către bătrân, cu care pare a discuta, cel de-al doilea își așează mâna dreaptă pe umărul primului mort, în vreme ce brațul drept prindea mâna unui al treilea schelet, dispărut, fără îndoială, din cauza tencuielii foarte fărâmicioase și care a compromis fresca.

Semnificația scenei este clară: personajul în vârstă dialoghează cu morții în legătură cu trecerea sa în lumea de dincolo. Șoimul, cu capul întors către morți, pare

că participă și el la această confruntare. Omul matur, care întoarce spatele morților, îmbrățișând pe fiul său, îi vorbește de condiția omenească și despre moarte. Acesta din urmă pare fascinat de moarte, pe ai cărei mesageri îi contemplă cu respect și reculegere. Cele trei personaje în viață poartă surcote largi, deasupra unor cote butonate până la cot. Surcotele au capișoane lăsate pe gât, îmblănite cu hermină, și o subțire bandă de hermină la nivelul umerilor. Toți trei au săbii cu mânerele terminate cu un cioc perpendicular și cu tecile decorate cu striuri albe verticale. Toți, de asemenea, poartă aproape de mânerul săbiei câte un sac de piele pe care apare crinul Franței; este vorba, fără îndoială, de un rege din casa de Anjou, de fiul său, moștenitorul, și de un membru vârstnic al familiei regale (*presulis*), ilustrând trei momente, cele mai importante, din viață: începutul, culmea și sfârșitul.

Desigur că datarea frescei din Melfi este dificilă, având în vedere puținele elemente iconografice de care dispunem.

Un prim indiciu ne este oferit de sacii cu hrană pentru șoimi, identificați în mod greșit de către Rotzler cu pungi de bani (*Geldbeutel*), care, asociați cu săbiile, constituiau pentru el simbolul puterii și bogăției (*Symbole von Macht und Besitz*)[48]. În realitate, acest sac, care apare identic în manuscrisul *De arte venandi cum avibus*,[49] scris și împodobit cu miniaturi la scurt timp după domnia lui Frederic al II-lea (1258–1266), manuscris pe care l-am evocat și în legătură cu fresca din Atri, poate servi ca element de datare și pentru fresca din Melfi, realizată deci scurtă vreme după 1266. Este vorba de „carneria", sacul care atârna în partea dreaptă a centurii unui vântor cu șoimul și conținea un picior sau o aripă de pasăre „deoarece nu există un mijloc mai bun de a liniști un șoim, de a-l face să-și uite prada [pe care a adus-o stăpânului său – n.n.] și a-l îndemna către o nouă victimă"[50]. Șoimul aflându-se pe mănușa de pe mâna stângă, cu dreapta, vânătorul „scotea momeala pentru a reține pasărea, a o calma și a o împiedica să fugă"[51].

De o deosebită importanță este și prezența crinului angevin care, semnalat pentru întâia oară de Fernando Bologna[52], apare pe suprafața pungii „carneria", favorizând termenul post quam al frescei după 26 februarie 1266, dată la care Hohenstaufenii au pierdut lupta din Benevent, ceea ce a permis casei de Anjou să ajungă pe tronul Regatului Celor două Sicilii.

Un alt reper important pentru datarea pe care o căutăm este asemănarea izbitoare între grupul celor vii, astfel cum apar în fresca din Melfi, și un alt grup, care este înfățișat pe o valvă de oglindă în fildeș, dăinuind din a doua treime a secolului al XIII-lea (de la sfârșitul domniei Sfântului Ludovic), pe care îl vom studia mai departe[53]. În centrul valvei se află o pereche galantă, urmărită cu privirea de un adolescent, la începutul carierii sale sentimentale. În spatele acestuia distingem un bătrân, care atrage atenția tânărului că are în față perechea galantă, prinzându-i brațul stâng cu mâna dreaptă și apăsându-i umărul cu mâna stângă, într-o concepție iconografică foarte apropiată de aceea pe care am constat-o la Melfi. Un copil, indiferent la ceea ce se petrece în apropiere, este înfățișat cu spatele întors față de scena centrală, ocupat să întindă o pulpă de pasăre unui șoim. Moartea, privită prin cele trei vârste ale omului (*vado mori*) în fresca din Melfi, este înlocuită aici de o altă realitate existențială, dragostea. În primul caz, bătrânul se arată fascinat de moarte, în vreme ce omul matur dăruiește învățături tânărului. În cel de al doilea, tânărul este atras de scena dragostei pe care i-o arată bătrânul, la care copilul rămâne indiferent. Astfel, în primul caz dialogul se poartă între omul matur și tânăr, în cel de al doilea, între bătrân și tânăr, aceste două imagini completându-se într-o manieră neașteptată, doar tânărului fiindu-i îngăduit să cunoască atât dragostea, cât și moartea.

Costumele personajelor de pe valvă seamănă și ele cu cele pe care le constatăm

în fresca de la Melfi, caracteristice pentru sfârșitul domniei Sfântului Ludovic. Bătrânul, primul personaj din frescă și tânărul om de pe valvă poartă, amândoi, bonete de protecție obișnuită la vânătoarea cu șoimi. Surcote asemănătoare, deschise în față până la talie și lăsând să se vadă căptușala de hermină (dar fără glugă) apar în *De arte venandi cum avibus* (1258–1266)[54]. Cote asemănătoare cu glugă se găsesc, de asemenea, pe o valvă de fildeș (datată de Jean Evans „în jur de 1310“,[55] dar în realitate mai veche), precum și la monumentul funerar al lui Louis de France, mort în 1260, de la abația din Royaumont, aflat în prezent în bazilica Saint-Denis[56].

Toate aceste așezări în timp ne încurajează să datăm fresca din Melfi „în jur de anul 1270“.

În ceea ce privește morții înfățișați în fresca din Melfi, remarcăm că ei nu sunt înfățișați învăluiți în giulgiu și că amândouă cadavrele prezintă același stadiu de decompoziție.

Am ajuns la momentul în care se cuvine a răspunde la întrebarea pe care ne-am pus-o mai sus, și anume: cum arăta miniatura care însoțea prima versiune a poemei *Cum apertam sepulturam*, despre care am afirmat că înfățișa trei regi în viață și inter-locuitorii lor, trei schelete?

Această miniatură avea desigur o puternică asemănare cu fresca din Melfi, singura dintre toate reprezentările inițiale ale temei Întâlnirii... corespunzând poemului *Cum apertam sepulturam*, în versiunea pe care o cunoaștem, aceea din Florența.

În primul rând, constatăm în poemă cele trei indicații ale calității personajelor care vorbesc, indicând rangul lor regal: *Primus rex*, etc. Totodată, remarcăm, pe frescă, floarea de crin, emblema casei de Anjou, figurând pe carnierele celor trei personaje, mărturii ale familiei regale.

În poemă se menționează, de asemenea, că moartea nu face nici o excepție – *non excipit personam* – nu evită nici coroana (adică pe rege), nici pe cel foarte pios (bătrânul rege), nici pe cel tânăr (urmașul la tron).

Dacă nu ținem seama de emblemele care se află pe carnierele pentru șoimi, am putea crede că este vorba de nobili, deoarece personajele nu prezintă alte semne distinctive (ceea ce n-ar fi de mirare, deoarece la vânătoare nu se purtau costume de aparat).

La aceste trei ranguri regale se cuvine să adăugăm o altă caracteristică importantă a personajelor, și anume că ele reprezintă trei momente importante ale vieții (*vado mori*): copilăria, maturitatea și bătrânețea. Le găsim numai în poemul latin (*non parcit senectuti... floride nel iuventuti*). Ne pare versosimil, deoarece toate reprezentările italiene din secolele XIII și XIV prezintă acest *vado mori*, în timp ce nici miniaturile, nici textele franceze nu îl menționează, să considerăm că primele derivă din poemul latin și din miniatura care îl însoțea, aceea care a inspirat fresca din Melfi, și nu dintr-un model francez.

Să remarcăm, în sfârșit, în fresca din Melfi, că adolescentul care contemplă morții are mâinile împreunate în semne de respect și reculegere – cum am arătat, făcând o analogie cu lucrări ale lui Giotto[57] –, cel de al treilea personaj, din miniaturile franceze, înfățișat și el cu degetele încrucișate, vădește doar o dezinvoltură tinerească, fără raport cu situația dată. Este încă o dovadă că aceste opere franceze s-au inspirat dintr-un model italian.

Înainte de a reconstitui itinerarul temei Întâlnirii..., având ca punct de plecare, după cum au afirmat Raymond van Marlé, Liliane Guerry și alți cercetători, poemul latin *Cum apertam sepulturam* (și miniatura care îl acompania, cea care a inspirat fresca din Melfi), se cuvine a atrage atenția asupra faptului că acestea se aflau în sudul Italiei, și totodată, într-un regat aparținând Casei de Anjou. Este deci posibil,

ceea ce nu a fost presupus până în prezent, ca o copie a acestui manuscris să fi fost transportată în Franța de un francez, după victoria de la Benevent a lui Charles d'Anjou, o dată cu manuscrisul *De arti venandi cum avibus*, de pildă, care a fost importat de un membru al familiei Dampierre, aflat și el în armatele lui Charles d'Anjou[58].

Ne pare firesc ca în nordul Italiei să nu se fi ținut seama de indicațiile personajelor regale din poem sau de emblemele Casei de Anjou, care se aflau în fresca din Melfi și, foarte probabil, în miniatura care însoțea poemul *Cum apertam sepulturam*, deoarece Vaticanul se afla în conflict cu regii Franței.

Astfel s-ar explica existența unei miniaturi pe care o considerăm că a servit de model frescelor din Atri, Vezzolano I și Montefiascone, menționate mai sus, unde constatăm doar nobili și un călugăr predicator între cei trei vii și trei morți, introdus, fără îndoială, sub influența franciscanilor, foarte puternică începând de la mijlocul secolului al XIII-lea.

Dar în cele trei fresce, derivate din miniatura care însoțea poemul *Cum apertam sepulturam*, remarcăm o serie de trăsături comune cu fresca din Melfi. În primul rând, cele trei vârste (*vado mori*); apoi (la Atri și Montefiascone) cele două schelete (al treilea fiind plecat, ca „cel care revine") sunt înfățișate fără lințolii. În sfârșit, inscripțiile, evocând pasaje din poemul *Cum apertam sepulturam*, cum am arătat.

Aceste trei fresce – Atri, Vezzolano I și Montefiascone –, în care cei vii sunt înfățișați călare sau lângă caii lor, cu brațele înălțate în semn de spaimă, aparțin perioadei 1270–1303.

În Franța, în aceeași perioadă, apar mai multe versiuni scrise, și anume aceea a lui Baudouin de Condé, a lui Nicholes de Margival, de Anonim III și Anonim IV (din manuscrisul Arundel), primul și ultimul vădindu-se mai importante pentru studiul nostru și mai apropiate de poemul latin *Cum apertam sepulturam* în versiunea florentină. Toate aceste poeme au avut un model comun, numit de către Rotzler *Urform*[59]. În ceea ce privește miniaturile franceze care aparțin secolului al XIII, ele au avut, de asemenea, un model anterior. Rotzler consideră miniatura legată de Anonim IV ca fiind prototipul apărut în Franța, dar noi am arătat, analizând textul versiunii Arundel, de la British Muzeum, că prototipul a apărut în Italia. În realitate, Rotzler a menționat similitudinile dintre manuscrisul 25566 și fresca din Melfi[60], dar el nu le-a putut explica deoarece postulatul său în privința originii temei era eronat. Cum să nu evidențiem că primul personaj din majuscula destinată poemului lui Baudouin de Condé arată cu mâna dreaptă pe cei morți, ca și în fresca din Melfi? Apoi, că ultimul personaj are degetele încrucișate ca și tânărul din frescă? Că cei trei vii sunt învești mântați cu surcote cu glugă, ca și cei din Melfi? În sfârșit, ca și la Melfi (și ca în miniatura de la Walters Art Gallery din Baltimore), că primul mort are brațele întinse către primul personaj în viață, în vreme ce al doilea își sprijină mâna dreaptă pe umărul celui de al treilea schelet? Este, de asemenea, o dovadă că imaginile din Franța au avut același model ca și cele din Italia.

Se cuvine să menționăm, ca influențată de miniaturile franceze, imaginea Întâlnirii... din Psaltirea reginei Bonne de Luxembourg (datată 1332–1349)[61], unde găsim trei morți înfățișați aproape identic cu cei din manuscrisul Arundel. Dar cei trei vii vădesc o interpretare personală a artistului, probabil inspirat de modele italiene. Bustul călugărului predicator se găsește inserat în cadrul ornamental, în afara celor două scene.

În consecință, constatăm în Italia, Franța, Anglia și în Germania o serie de elemente comune care indică același izvor. După indicațiile rangurilor personajelor, care însoțesc cel mai vechi poem latin cunoscut din Italia și o versiune a poemului francez Anonim IV (din manuscrisul Arundel), și după personajele încoronate în câteva

imagini din Italia (la Melfi, la Biblioteca Magliabecchiana din Florența și la Pisa) din Anglia (Walters Art Gallery) și Germania (biblioteca Herzog August de Wolfenbuttel), putem deduce că această miniatură originală prezenta trei regi. Știm, de asemenea, că primul rege ținea în mâna stângă un șoim, că se găsea confruntat cu trei morți, cărora li se adresa, și că ultimul rege avea degetele încrucișate. Ignorăm poziția și gestica celui de-al doilea rege.

Cercetătorii sunt de acord că toate miniaturile franceze au ilustrat un poem francez de tipul Anonim IV. În acest poem – inspirat de asemenea de poemul latin din Italia, care se află ca rădăcină a tuturor celorlalte poeme – nu găsim antiteza tânăr-bătrân din poemul latin. Din acest motiv, imaginile franceze nu prezintă metafora *vado mori* (cele trei personaje, copil, matur, bătrân, care merg spre moarte), ca în operele italiene. Chiar în frescele din Italia în care regii sunt transformați în cavaleri (în bisericile din Atri, Vezzolano I și II, Montefiascone), *vado mori* este întotdeauna prezent. Prin urmare, nu se poate susține, cu Rotzler[62], că o imagine franceză se află la originea imaginilor italiene, în timp ce contrariul se impune.

Constatăm, de altfel, că în operele italiene, al doilea personaj se ocupă de al treilea, mai tânăr, vorbindu-i, probabil, de condiția umană, consolându-l (frescele din Melfi, din Montefiascone, din Sacro Speco din Subiaco), în vreme ce, în toate miniaturile franceze, primul personaj în viață apucă, înspăimântat, mâna vecinului său, cum este, de altfel, menționat în poemul francez.

Privirea dezinvoltă care nu corespunde gestului celui de-al treilea personaj din miniaturile franceze (în miniatura Arundel el poartă un sceptru insolit între degetele încrucișate) arată, de asemenea, că modelul se găsea în sudul Alpilor.

Prin urmare, în Italia a apărut acest arhetip (*Urform*), care a inspirat imaginile din această țară, din Franța și Germania, iar fresca din Melfi este primul martor al acestui arhetip.

Având dublul avantaj de a se găsi pe pământ italian și într-un regat angevin, poemul latin *Cum apertam sepulturam și* miniatura originală care îl însoțea au putut genera o frumoasă evoluție a temei în cele două țări, ca și în țările limitrofe.

Nonconcordanța între indicațiile despre rangul personajelor din ilustrații, despre regi, și personajele poemului propriu-zis, doar nobili, nu poate avea decât o singură explicație și anume că, inițial, poemul nu a fost însoțit de miniatura care a inspirat atât fresca din Melfi, cât și miniaturile din Franța. Acest poem era anterior domniei regelui Charles d'Anjou.

*

Confruntarea între vii și morți, între spiritualitate și trupurile destinate putreziciunii, a fost prezentată mai cu seamă de către curentul franciscan și nu este de mirare că localitățile unde se găsesc frescele Întâlnirii..., ca Atri, Montefiascone, Poggio Mirteto, se află în apropierea orașului Assisi.

În acest oraș găsim și fresca lui Giotto din 1325, în Bazilica Inferioară din Assisi,[63] înfățișând pe Sfântul Francisc vorbind despre nefericita condiție umană. Sfântul este văzut din față, cu mâna dreaptă ridicată, în vreme ce cu stânga atinge un schelet care poartă pe cap o coroană pe cale să cadă. O altă operă, aparținând Ordinului franciscan, se găsește în sala capitulară în apropiere de biserica Sfântul Anton, din Padua. Această frescă este opera pictorilor Altichieri și Avanzo (realizată între mijlocul secolului al XIV-lea și 1385). Ca și Sfântul Francisc, Sfântul Anton arată cu mâna un cadavru scheletic, aflat în dreapta sa, în vreme ce cu cealaltă mână ține o banderolă pe care este scris: *„Homo igitur consumatus atque nudatus quaeso*

*ubi est. Mortus pro nobis est*".[64] (Când omul moare, rămâne întins: când și-a dat sufletul, unde se află? Pentru noi este mort.) La picioarele scheletului se află o altă inscripție: „*Memor esto judicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi hodie tibi*".[65] (Amintește-ți de opinia mea, deoarece va fi și a ta. Astăzi este rândul meu, mâine va fi și al tău).

Așadar, pe la 1325, Sfântul Francisc apare reprezentat lângă scheletul unui rege a cărui coroană este gata să cadă, asemănător cadavrului din Campo Santo din Pisa și celui din biserica San Paolo din Poggio Mirteto, din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Imaginea Sfântului Anton din Padua, aflat de asemenea lângă un schelet, este o dovadă că acest fel de reprezentări corespundea unei viziuni foarte exacte și că însăși fresca din San Paolo (ulterioară frescei lui Giotto), situată foarte aproape de vatra Ordinului franciscan, a fost înfăptuită în viziunea din Assisi.

Reducerea celor trei nobili în viață la un singur viețuitor, un rege, ne evocă începutul scrisorii pe care Sfântul Francisc o trimite consulilor, judecătorilor și magistraților din orășelul Podesta: „Gândiți-vă și priviți cum vă urmărește moartea. De aceea vă rog ca în grijile și neliniștile acestei lumi, în care sunteți învăluiți, să nu uitați pe Dumnezeu și să nu disprețuiți legea sa... <deoarece celui care va face altfel, *n.n.*> când va veni ziua morții i se va lua ceea ce credea a poseda și cu cât a fost mai abil și mai puternic în lume, cu atât va fi mai chinuit în iad".[66]

Aceeași viziune, colorată de obsesia morții, o regăsim la poetul franciscan Jacopone da Todi (activ în anii 1268–1306), care se întreabă, ca și Sfântul Ioan Gură de Aur, într-o poezie intitulată *De ce luptă lumea pentru o glorie zadarnică?* (*Cur mundus militat sub vana gloria?*), ce a rămas din cei mari și din elanul lor: „Unde este nobilul Solomon, unde neînfricatul Samson, unde frumosul Abesalon, unde prețuitul Jonathan, unde sublimul împărat Cezar?... Cu toții au dispărut într-o clipă, împreună cu marile lor imperii, cu nemăsurata lor putere. Numai un nebun își poate lega inima de lucrurile acestei lumi"[67].

Un alt poet franciscan din aceeași vreme, imitând poezia lui Jacopone da Todi, evocă aceeași *Vanitas vanitatum* cântând dispariția lui Cezar, Samson, Alexandru, Abesalon, Salomon și Hector[68].

În sfârșit, o altă poemă scrisă în mediile franciscane în aceeași vreme, publicată de P. Vigo, începe astfel:

„Ia exemplu de la mine, biet fiu al pământului,
Care odinioară purtam o coroană regească
Și acum trebuie să sufăr chinurile iadului
Și veșnic îmi sunt hărăzite aceste dureri"[69].

Aceste poeme franciscane, în care cele mai mari glorii pământești apar oglindite în propria lor decompoziție, ne explică apariția regelui în tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți, într-o epocă de expansiune culturală a franciscanismului, ca și prezența regilor în indicațiile personajelor în poemul latin *Cum apertam sepulturam*, care au fost preluați în poemele și reprezentările ulterioare, cum am observat.

H. Thode a arătat, de altfel, că relațiile care existau între instituțiile înalte ale clerului și ordinul benedictin au fost altele decât cele cu ordinele cerșetoare, mai cu seamă cu franciscanii. În același timp cu orașele (care, mai cu seamă în Italia, sunt locurile de preferință ale franciscanilor), ordinele cerșetoare vor evolua către o nouă concepție a civilizației, în care monarhia nu mai era considerată atât de favorabil[70].

Un alt element nou în tema zugrăvită a Întâlnirii celor trei vii și trei morți, pe care l-am legat de asemenea de viziunea franciscană, este reprezentarea corupției fizice.

Într-adevăr, dacă în frescele care înfățișează Întâlnirea... din biserica Santa Margherita, de lângă Melfi și din Catedrala din Atri putem vedea trei schelete, în fresca din biserica San Paolo din Poggio Mirteto, care aparține celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea, constatăm trei cadavre ale aceluiași rege, în stare diferită de descompunere, cum am arătat. Prin urmare, din această vreme, condiția trupească își face apariția în artele figurative și prezența ei în apropierea centrului franciscan de la Assisi nu este câtuși de puțin întâmplătoare.

Am văzut că la părinții Bisericii, degradarea trupului omenesc a constituit o obsesie legată de viața ascetică și de damnarea înfățișării trupești a omului, pentru punerea în evidență, prin contrast, a existenței cerești. Multe elemente din această denunțare „a aparenței înșelătoare" le vom regăsi și la scriitorii și poeții franciscani, dar cu un contur propriu, care ne va explica traducerea în pictură a degradării fizice. Însăși trecerea de la descrierea degradării în cuvinte la zugrăvirea ei în imagini marchează un moment al culturii europene asupra căruia merită să ne oprim. Este vorba despre a doua jumătate a secolului al XIII-lea, când apare fresca din biserica San Paolo, din Poggio Mirteto, și când poetul franciscan Jacopone da Todi, care vădește o sensibilitate deosebită și o viziune tristă despre viață, trece de la alegoria deșertăciunii din poezia *Cur mundus militat sub vana gloria* la personificarea și portretizarea morții în poezia *Non tardate, o peccatori*. El descrie moartea ca „odioasă și posomorâtă": „Vine moartea și ucide pe cavaleri, pe doamne și pe tineri, frați și surori, preoți și laici, urâți și frumoși. Are picioare atât de iuți, încât nimic nu îi poate anunța sosirea. Trebuie să o întâmpinăm, nu-i putem scăpa. Cu toții alergăm către ea, șchiopul ca și cel care știe să alerge bine, ziua și noaptea, fără odihnă. Îndată ce zărește oamenii mergând împodobiți, strălucitori, plini de glorie, cu capul înălțat, mândri și demni, apare disprețuitoare și în urmă-i lasă numai trupuri care se descompun, devorate de viermi. Moartea trebuie lăudată deoarece aduce dreptate fiecăruia și răsplătește pe fiecare după faptele bune sau rele pe care le-a făcut. Pe unii îi trimite în iad, pe alții în mântuire. Deci părăsiți-vă mândria și pocăiți-vă. Deoarece strălucirea pământească dispare înaintea morții, ca și praful care zboară în aer. Moartea vine, își trimite săgeata după bunul-plac și toate trebuie părăsite. Cine a trăit însă cum se cuvine nu trebuie să se teamă de ea"[71].

Prima parte a poemei ne trimite la scenele Triumfului morții din secolul al XIV-lea, zugrăvite la Scala Santa din Sacro Speco din Subiaco[72] și la Campo Santo din Pisa. Reflectorul se îndreaptă asupra vieții de pe pământ, unde strălucirea orgolioasă contrastează cu degradarea fizică; urmează registrul superior, unde sunt înfățișate consecințele existenței terestre, îndemnul la pocăință și, în sfârșit, încoronând întregul panou, evocarea Judecății din urmă.

În legătură cu corupția care urmează morții, Jacopone a mai scris două poezii, intitulate *Constrasti di un vivo e morto*, în care autorul își imaginează că sufletul reîntors în trup îi reproșează acestuia infernul corupției pământești[73].

Este interesant de observat că spiritul liricii franciscane se continuă și dincolo de mijlocul secolului al XIV-lea, când este epoca sa de înflorire (ca și al reprezentărilor nutrite din aceeași viziune), desigur cu modificările legate de noile coordonate renascentiste și de țara respectivă. Astfel, poetul laic francez Eustache Deschamps[74] (către 1340– începutul secolului al XV-lea) vădește o sensibilitate nouă, deși înaintează pe făgașul poetic tradițional. În poema *Comment nostre povre charogne este orde et vile viande à vers*, el descrie un trup fără viață în mod naturalist, evocând decepțiile despre efemeritatea lui, comparându-l cu un trandafir, tot astfel cum Petrus Alphonso asocia gloriile trecute cu „frunzele unui copac, care

nu se mai întorc“[75]. Constatăm așadar o vocație pentru peisaj și natură, familiară Renașterii.

Aceeași viziune naturalistă dar sceptică o găsim la un contemporan al lui Eustache Deschamps – mai crud ca acesta – Pierre Nesson (1383–1439)[76], care compară ființa umană cu copacul însuși, cu creșterea sa plină de elan, dar și cu descompunerea finală. Trupul fără viață este acoperit de o piatră groasă, pentru ca nimeni să nu îl mai vadă, și este devorat de ființele pe care le adăpostește el însuși.

Totodată, Pierre Nesson dezvoltă ideea că sufletul frumos și pur nu are altă pată decât contactul cu trupul, lăcașul său organic. Această opinie contrazice concepția creștină a nemuririi pe plan absolut a trupului și a risipirii lui lumești ca urmare a „păcatului originar“, pe care o formulează într-un mod deosebit Sfântul Ioan Gură de Aur. Este și motivul pentru care Nesson cere socoteală lui Dumnezeu că i-a creat pe aceia pe care îi știe condamnați la risipire.

Desigur că marele François Villon (1431–către 1489), în multiplele sale irizări lirice, preia cunoscutele elemente din tradiția deșertăciunii trupești, cu rădăcini atât de vechi.

O altă noutate în prezentarea zugrăvită a temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți este prezența pustnicului „raisonneur“, care se adresează celor în viață, îndemnându-i la credință și pocăință.

Majoritatea cercetătorilor l-au identificat pe pustnicul care apare pentru întâia oară în scena Întâlnirii... zugrăvită pe la 1260 în catedrala din Atri (din Abruzi) cu Sfântul Macarie din Alexandria[77].

L. Réau observă însă că „prezența lui Macarie, solitarul pios din Tebaida, pare destul de greu de explicat, cu toate că *Acta Sanctorum* a încercat să o lege de *Legenda macabră*, povestind că, atingând cu o frunză un craniu găsit în pustiu, a auzit moartea mărturisindu-și zbuciumul“[78].

Într-adevăr, datele hagiografice ale Sfântului Macarie din Alexandria (pustnic egiptean, născut în 301, la Alexandria, și mort în 391), menționate în *Historia lausiaca*[79] *și Legenda aurea*[80] nu justifică identificarea schimnicului din scena zugrăvită a Întâlnirii... cu acest sfânt; în aceste scrieri se menționează doar că Sfântul Macarie „a rămas șase luni gol în deșert, pentru a se pedepsi pentru strivirea unui țânțar care îl ciupise de picior; el dărui vederea unui pui de hienă scuipându-i în ochi; leii îi săpară mormântul în nisip“[81].

W. Rotzler, la rândul său, arată că identificarea pustnicului din tema zugrăvită a Întâlnirii... din Italia cu Macarie din Alexandria nu are nici un temei. El observă că, în general, iconografia pustnicilor este strâns legată de aceea a deșertăciunii (*Vergänglichkeit*). Pustnicul ar reprezenta prototipul oamenilor care se îndepărtează de cele lumești, meditează asupra sensului existenței și se reîntorc cât de repede posibil „în mijlocul naturii autentice, în peisajul originar (*Urlandschaft*) sau în pustie... el este predestinat a fi un denunțător al vanității“[82].

Dar acest simbol este mult prea general, el poate fi invocat doar în măsura în care raportăm și celelalte personaje din tema zugrăvită a Întâlnirii... la o sensibilitate modernă. Alberto Tenenti observă, pe bună dreptate, că în evul mediu a existat vocația pentru interpretarea literală (*ad litteram*), pentru care un rege – înfățișat în scena Întâlnirii... ca simbol al deșertăciunii omenești – rămânea și un rege ca atare[83].

Reprezentarea Sfântului Francisc în Biserica de Jos a Sf. Francisc din Assisi, sau a Sfântului Anton din Padua, din sala capitulului din Padua, lângă un schelet, în rolul lor de predicatori ai deșertăciunii vieții, ne vădește că franciscanii au înțeles să introducă în scena Întâlnirii... un pustnic care să sublinieze caracterul ei de predică și să

dea o semnificație religioasă propriu-zisă acestei teme zugrăvite, care apare la început (în biserica Santa Margherita de lângă Melfi), înfățișând numai trei cavaleri vii si trei schelete.

L. Guerry observă că, atunci când constatăm pe pustnic în scena zugrăvită a Întâlnirii... nu cadavrele sunt acelea care vorbesc – ca în reprezentările franțuzești ale temei –, ci pustnicul însuși[84]. Aceasta înseamnă că franciscanii au știut să sublinieze în această scenă prezența Bisericii, printr-un reprezentant al ei, care să expună și explicația moralizatoare.

Merită a fi pus în lumină, de asemenea, faptul că tot franciscanilor le datorăm introducerea în scena Întâlnirii... a cartelelor explicative, care pot fi constatate pentru prima oară la fresca din biserica Sfânta Maria din Vezzolano, de la sfârșitul secolului al XIII-lea, și, câteva decenii mai târziu, la imaginea Sfântului Anton din Padua, însoțind scheletul care reproduce pe cel – mai timpuriu – de lângă portretul Sfântului Francisc. Așa ne-am putea explica de ce în versiunea literară franceză a temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, care se inspiră din același prototip ca și reprezentările pictate din Italia, nu-l găsim pe pustnic.

Cea de a patra particularitate în reprezentarea temei Întâlnirii... pe care o considerăm ca fiind legată de prezența ordinului franciscan este asocierea acestei scene cu alte reprezentări propagate de franciscani.

Într-adevăr, la fresca din biserica San Paolo din Poggio Mirteto, unde în scena Întâlnirii..., în locul celor trei vii poate fi văzut un rege lângă trei schelete, putem constata, deasupra acestei scene, Punerea în mormânt, datând din aceeași epocă. Tot astfel, deasupra scenei Întâlnirii... din Sfânta Maria din Vezzolano, a fost reprezentat Iisus pe cruce, între Maica Domnului și Sfântul Ioan[85].

Cele două scene, care pot fi puse în legătură cu iertarea păcatului originar, se încadrează în temele specifice și des întâlnite ale curentului franciscan, întemeiat cu puțină vreme înainte. După cum arată H. Thode, nici o altă temă nu a fost atât de familiară curentului franciscan ca Iisus pe cruce. Cultul crucifixului este, de altfel cunoscut la acest ordin. Giunta zugrăvește în 1236 un crucifix pentru Sfântul Francisc în Assisi, pentru Sfânta Maria degli Angeli, apoi pentru Sfânta Clara în Lucca Berlingheri. Cimabue și Giotto au pictat nenumărate crucificări, cu noi scheme iconografice. În viziunea franciscană, Iisus nu mai privește cu ochii deschiși, ci apare ca „om al durerilor", al cărui trup atârnă greu și al cărui cap, cu ochii închiși, cade pe umăr. Este popularizat un nou tip iconografic, Iisus mort[86], care poate fi constatat o dată cu introducerea în scena zugrăvită a Întâlnirii celor trei vii și trei morți a trupurilor în corupție, iar mai târziu va fi imitat la monumentele funerare care înfățișau trupurile *in transis*.

Scena Punerii în mormânt – rareori înfățișată înainte de secolul al XIII-lea – este și ea adesea zugrăvită,datorită Ordinului franciscan.

Nu ne îndoim, așadar, că fresca Întâlnirii... din San Paolo din Poggio Mirteto, (unde apare regele înfățișat cu coroana care îi cade de pe cap, asociată cu Punerea în mormânt) precum și pictura de la Sfânta Maria din Vezzolano (unde pustnicul vorbește printr-o inscripție – care ne evocă reprezentarea Sfântului Anton din Padua – alături de scena înfățișând pe Iisus pe cruce), au fost lucrate în spirit franciscan.

După cum constatăm, scena zugrăvită a Întâlnirii... a fost adoptată și propagată de Ordinul franciscan, și ea va cunoaște o dezvoltare foarte amplă. De asemenea, reprezentarea zugrăvită a corupției fizice apare pentru întâia oară tot sub influența

acestui ordin, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Ne întrebăm, în mod legitim, care au fost motivele pentru care curentul franciscan a adoptat tema Întâlnirii..., cât și a înfățișării corupției fizice. De fapt, ambele ilustrează aceeași nimicire a valorilor terestre pentru exaltarea celor cerești.

În primul rând, se cuvine să luăm în considerație câteva trăsături ale ordinului franciscan, contrastând cu epoca de strălucire lumească a catolicismului, care începe cu ofensiva papei Inocențiu al IV-lea împotriva împăratului Frederic al II-lea (în cunoscutul conflict dintre sacerdoțiu și imperiu), din 1229, papa fiind protejat de un rege catolic tipic, cum este Sfântul Ludovic.

Ordinul franciscan reușește să-și impună vederile despre o viață simplă, o imitație pasionată a umilinței lui Iisus. Spiritul de umilință se poate citi până și în aspectul bisericilor ordinului cerșetor. Aceste monumente proclamă dezgolirea de podoabe, vocație a ordinelor care făceau din sărăcie un scop. La exterior nu mai constatăm arcuri „boutants", ci o nuditate evidentă, un volum adunat, iar la interior aceeași simplicitate, aceeași unitate a spațiului. G. Duby observă că, față de actele de prestigiu pe care le reprezintă bisericile orășenilor – cum ar fi aceea din Praga –, care înalță cât mai mult navele și clopotnițele, ca un simbol al puterii lumești, bisericile franciscane traduc acest complex al umilinței și al limitării posibilităților umane în forme arhitecturale adecvate[87].

Jean Duns Scot (mort în 1308), propagat mai cu seamă de franciscani, ia poziție împotriva intelectualismului thomist (a Sfântului Thomas d'Aquino, care preconizează un raționalism creștin, introducând pe Aristot în circuitul cultural catolic) și subliniază dificultatea de a împăca credința și rațiunea.

Un alt filozof preluat de franciscani, Wilhelm Ockham, nega posibilitatea unei metafizici raționale și nu admitea legătura între experiența științifică și credință, cultivând un empirism care-l anunța pe Francis Bacon. Atâta vreme cât rațiunea și credința nu își aveau domenii proprii, trupul nu fusese gândit ca o noțiune subordonată, dar existentă, a conceptului de om. Prin contestarea filozofiei lui Aristot, prin încercarea de a se stabili o linie de demarcație între rațiune și credință, capătă ascendență primatul experienței în cunoaștere și, în consecință, studiul particularului, al omului ca atare, ca ființă materială[88].

Literatura franciscană din a doua jumătate a secolului al XIII-lea se conformează și ea viziunii ordinului – după cum am văzut –, punând în lumină deșertăciunea orgoliului și fatalitatea corupției fizice, legate între ele, așa cum tema trufiei admonestate a celor trei nobili din tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți va fi asociată în epoca influenței franciscane de reprezentarea jalnicelor trupuri *in transis*.

Ne pare firesc, așadar, ca franciscanii să se fi oprit la tema Întâlnirii... apoi să fi inspirat zugrăvirea corupției fizice în cadrul temei.

Am încercat să schițăm itinerarul complex al Întâlnirii..., încă din prima jumătate a secolului al XI-lea, când romanul *Varlaam și Ioasaf*, de unde s-au tras firele acestei teme, a plăcut normandului Melo, angajat de curtea bizantină, și a fost tradus în latinește pentru strălucita curte a Regatului Celor Două Sicilii. Poate această apologie a singurătății și a morții a găsit răsunet în mentalitatea războinicilor coborâți din cețurile nordului, care păstraseră încă, în mijlocul Mediteranei, amintirea peisajului originar, în același loc unde, două secole mai târziu, va lua naștere încântătoarea poezie de dragoste italiană. Apoi parabola Celor trei prieteni din romanul *Varlaam și Ioasaf* s-a potrivit cu ideologia franciscană, care a preluat-o în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, asociind-o cu ideea, atât de veche în patristica creștină, a corupției fizice.

Dar negarea orgoliului terestru, a îndeletnicirilor profane, de către ordinele cerșetoare, și îndeosebi de cel franciscan, era firesc să-i vizeze pe cei care cultivau aceste valori, pe cavaleri.

Elementele noi din tema zugrăvită a Întâlnirii..., pe care le-am prezentat mai sus – reducerea celor trei personaje în viață la unul, apariția degradării fizice, prezența pustnicului, apoi a cartelelor moralizatoare, asocierea cu teme iconografice minorite – ne permit să distingem coloratura specifică Ordinului franciscan, care a preluat această temă pentru a o folosi la popularizarea unor avertismente adresate cavalerilor. Cavalerii erau cei înfățișați în aceste teme sau unii dintre ei se ofereau să își expună propriul trup – după cum vom vedea – pentru a vădi pedepsirea nemăsuratului orgoliu.

Tema Întâlnirii... se adresa acestei categorii sociale, din ale cărei drame se inspira pentru a ilustra lipsa de durabilitate și consistență a strălucirii pământești. Dar, pe lângă această temă, ordinele cerșetoare mai folosesc o serie de personaje legendare, punându-le să dea viu grai mustrării lor. În primul plan ne apar Prințul lumii și Doamna lumii.

## Note

1 Pietro Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Ediția a 2-a, Bergamo, 1901.
2 Raymond van Marlé. *Iconographie de l'art profane*, Haga, 1932.
3 Alberto Tenenti, *Il senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento*, Turin, 1957.
4 Liliane Guerry, *Le thème du „Triomphe de la mort" dans la peinture italienne*, passim.
5 Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur, 1961, p. 91.
6 Vezi Anexele.
7 *Ibidem*.
8 *Ibidem*.
9 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 68.
10 Helmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz, Entstehung, Bedeutung*, Munster/Koln, 1954, p. 37.
11 Stephan Kozáky, *op. cit.*, p. 270, nota 6.
12 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 70.
13 *Ibidem*.
14 Un studiu comparativ arată că atât în cele două poeme germane (*Dit is der welte lon* și *Dit is van den doten koningen jud van den leuenden konyngen*) ca și în cel italian (*La leggenda dei tre morti e dei tre vivi*) se află trăsături asemănătoare cu cele din poemul latin (în versiune florentină) *Cum apertam sepulturam*.
15 Vezi Anexele.
16 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 136.
17 *Ibidem*, p. 51.
18 La Walters Art Gallery din Baltimore (U.S.A.) se găsește o *Biblie* englezească, scrisă în limba latină, datată de cercetători „în jurul mijlocului secolului al XIII-lea". (Fernando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266–1414)*, Roma, 1969, fig. 42; Lucy Freeman Sandler, *Gothic manuscripts 1285–1385, II, Catalogue*, Oxford, 1983, pag. 27). La mijlocul secolului XVI, manuscrisul se găsea în Anglia (iscălitură de proprietar). În această *Biblie* s-a adăugat – la o dată ulterioară –, între copertă și prima pagină, un bifolio pe care se văd două miniaturi reprezentând scena Întâlnirii celor trei vii și trei morți. Aceste miniaturi prezintă asemănări sigure cu cele de la Biblioteca Arsenalului din Paris și, mai cu seamă, cu cea din *Psaltirea* aflată în fondul Arundel de la British Museum. Pozițiile și mișcările personajelor, atitudinea lor, orientarea chipurilor și privirilor, croiala și ornamentele veșmintelor sunt aceleași în miniaturile *Bibliei* de la Walters Art Gallery și în *Psaltirea* din fondul Arundel, deși realizarea artistică este mai modestă la primele. De altfel, această evidentă asemănare a fost remarcată și subliniată (vezi Lucy Freeman Sandler, *loc. cit.*).

Probabil s-a copiat pentru *Biblia* din Anglia, în limba latină, o scenă simbolizând viața și moartea dintr-o *Psaltire* care s-a găsit în aceeași țară, sau ambele au avut un model care rămâne a fi descoperit.

Arcurile gotice din miniaturile *Bibliei*, înscrise într-un unghiu cu crosete și un fleuron care depășește limita superioară a cadrului dreptunghiular, apoi fondul împodobit cu ornamente, le găsim, de asemenea, la miniaturile franceze din epocă (vezi Joan Evans, *Blüte des Mittelalters*, München, 1981, p. 57: „Miniature d'un manuscrit français du commencement du XIV-eme siècle" și p. 184: „Miniature du Somme le Roy, travaille en 1279 par Maître Honoré pour Philippe III"; același stil într-o miniatură a unei treduceri famceze din *De arte venandi cum avibus* – Biblioteca Națională, Paris, Mss Fr. 12400 (vezi Gustav Holmer, *Traduction en vieux français du De arte venandi cum avibus*, Stockolm, 1960, p. 1–2; Gunnar Tilander, *Etude sur les traductions en français du traité de fauconnerie de l'empereur Frederic II*, în "Zeitschrift fur Romanische Philologie", XLVI (1926), Halle, p. 212–213).

Deci miniaturile *Bibliei* care se găsește la Walters Art Gallery au fost lucrate de un artist francez sau după un model francez. Problema se complică cu ornamentele heraldice din cadru, vulturul cu un singur cap și leul ridicat în două picioare (issant). F. Bologna se întreabă dacă vulturul nu este de origine suabă (membrii dinastiei Hohenstaufen, care au domnit în Regatul celor Două Sicilii au fost totodată duci ai Suabiei germane). În acest caz, afirmă F. Bologna, se poate avansa ipoteza că origina temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți se poate găsi în sudul Italiei (*op. cit.*, fig. 42, p. 44 și nota 182).

Dar literatura heraldică nu indică în nici o parte că regii celor Două Sicilii au înscris pe scuturile lor heraldice un leu în două picioare, cu toate că scuturile din Suabia înfățișau un astfel de leu (vezi mai cu seamă J. Siebmacher, *Die Wappen der Deutschen Landesfürsten* [II vol.], Neustadt an der Aisch, 1981, p. 1–3). Afirmația Lucy-ei Freeman Sandler (*loc. cit.*) ne pare mai apropiată de realitate: leul asociat cu vulturul aparține lui Richard de Cornouaille (fiul regelui Angliei Ioan fără țară), rege al Germaniei (1257–1272) și nepotului său Eduard I (1272–1307), fiul lui Henric al II-lea (vezi Ottfried Neubecker, *Herladik*, Frankfurt am Mein, 1977, pp. 19 și 126). Această afirmație ne pare cu atât mai verosimilă cu cât Biblia în care se găsesc miniaturile este englezească.

Mulțumim călduros domnului Roger S. Wieck, asistent la secția de manuscrise de la Walters Art Gallery, care a avut amabilitatea de a ne informa despre *Biblia* din secolul al XIII-lea.

19 Vezi *Anexele*.

20 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 118.

21 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 139.

22 „... la vita me scura. La morte dura p(e)dutu aio risu e gioia. Jocu e ale gretia no m'evo glia. No me cosegli ate cose, che sia falac e cu Deu me so re mutu calio p(e) tu tu. Male po mag lio fare a(u)cu me (mo)"... Inscripția ne-a fost comunicată de părintele din Poggio Mirteto, Giuseppe Mancini, căruia îi exprimăm mulțumirile noastre.

23 Manuscrisul *Anonim III* se găsește în Biblioteca Națională din Paris, mss fr. 25566, f. 223 v. Reprodusă de A. de Montaiglon, *op. cit.*, p. 28.

24 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 166. Transcrierea, veche de un secol, a fost făcută de către părintele Francesco Borgarelli.

25 Willy Storck, *Die legende von den drei Lebenden und von den drei Toten*, Tübingen, 1910, p. 39.

26 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 171.

27 Willy Storck, *loc. cit.*.

28 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 167.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*, p. 173.

31 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 129: „der dritte Tote durch spätere bauliche Veränderungen verschwunden ist".

32 Raymond van Marlé, *op. cit.*, p. 386.

33 Vezi p. 57.

34 Raymond van Marlé, *op. cit.*, p. 386.

35 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 164.

36 Fernando Bologna, *op. cit.*, p. 42.

37 *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II* (edit. Harenberg, în facsimil), München, 1984, f. 5 v.

38 *Ibidem*, f. 103 r.

39 *Ibidem*, f. 102 v., 103, 108; Christian Zentner, *Der grosse Bildatlas zur Weltgeschichte*,

München, 1982, p. 146. (Descrierea Țării Sfinte de Burchard von Ursberg, sec. XIII); Fritz Winzer, *Kulturgeschichte Europas*, Braunsweig, s.d., p. 273; („Cantigas de Santa Maria" de Alfons X de Castilia, a doua jumătate a secolului XIII); *Meyers illustrierte Weltgeschichte*, XII, Manheim, 1980, p. 44 (frescă din castelul Saint Floret [Puy-du-Dôme] I, 1300; Joan Evans, *Dress in medieval France*, Oxford, 1952 (Sfântul Martin și cerșetorul, Manuscris din Saint-Martin-de-Tournai, început de secol XIII).

40 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 133.

41 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 167.

42 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 112.

43 Stephan Kozáky, *op. cit.*, p. 47 și 328.

44 Liliane Guerry, *op. cit.*, p. 48.

45 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 111.

46 *Ibidem*, p. 111.

47 Vezi frescele lui Giotto „Ieslea nașterii lui Iisus din Greccio" (1297–1300) și „Coborârea de pe cruce" (1304–1505) la Roberto Salvini, *Giotto*, Frankfurt, 1981, p. 28 și 70–71.

48 Willy Rotzler, *op. cit.*, p. 109.

49 *Das Falkenbuch Kaiser Fredrichs II*, f. 81 v., 82 v., 83 r., 84 v., 86 r., 109 r..

50 *Ibidem*, p. 283.

51 *Ibidem*, p. 294.

52 Fernando Bologna, *op. cit.*, p. 43.

53 Vezi p. 99.

54 *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, f. 62 r., 72 v., 74 r., 107 r..

55 *Ibidem*, fig. 14.

56 Joan Evans, *op. cit.*, fig. 14.

57 Vezi p. 66.

58 *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, p. 233.

59 Willy Rotzler, *op. cit.*.

60 *Ibidem*, p. 89.

61 *Ibidem*, p.22–23.

62 *Ibidem*, p. 91.

63 H. Thode, *Franz von Assisi...*, Viena, 1934, p. 543. Vezi supra, n. 18.

64 *Iov*, XIV, 10. Întreaga inscripție: „Homo igitur consumatus atque nudatus quaeso ubi est. Mortus pro nobis est". Vezi și n. 16, cap. 2.

65 *Eclesiarhul*, XXXVIII, 23: „Memor esto judicii mei, sic enim erit et tuum. heri mihi hodie tibi".

66 H. Thode, *op. cit.*, p. 431 sqq. Este interesant de semnalat că tot Sfântul Francisc este autorul sumbrelor versuri: „Fii lăudat Doamne, pentru sora noastră, moartea trupului, // De care nici un om nu va scăpa..." (Roger Caillois, *Trésor de la poésie universelle*, Paris, 1961, p. 284).

67 H. Thode, *op. cit.*, p. 606, n. 838; Antonio Viscardi, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1960, p. 187–190.

68 H. Thode, *op. cit.*, p. 606.

69 Pietro Vigo, *La danze macabre in Italia*, Bergamo, 1901, p. 125.

70 H. Thode, *op. cit.*, p. 22.

71 *Ibidem*, p. 545.

72 L. Guerry, *op. cit.*, p. 118.

73 H. Thode, *op. cit.*, p. 606, n. 836.

74 Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes* (éd. Queux de Saint Hilaire et G. Raynauld), Paris, 1878–1903, 2 vol. vezi și A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Renascimento*, Torino, 1957, p. 146.

75 J. P. Migne, *P. L.*, tomul 157, col. 671–709: „Modo sunt sicut folium, quod arbore decidit, quo ulterius non redit".

76 A. Piaget et E. Droz, *Pierre de Nesson et ses oeuvres*, Paris, 1952, p. 81–82. Vezi și A. Tenenti, *Il senso della morte...*, p. 147–149.

77 L. Guerry, *op. cit.*, p. 122; A. Tenenti, *La vie et la mort...*, p. 40.

78 L. Réau, *Iconographie...*, tomul II, II, p. 644; *ibidem*, tomul III, II, Paris, 1958, p. 844–845.

79 Palladius de Galatia, *Historia lausiaca*, la J. P. Migne, *P.G.*, tomul XXXIV, col. 117–129.

80 Jacques de Voraigne, *Legenda aurea (La Légende dorée)*, ed. Lib. Garnier, Paris, f.d., p. 83–85.

81 Vezi n. 94.

82 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 250.

83 A. Tenenti, *La vie et la mort...*, p. 29.

84 L. Guerry, *op. cit.*, p. 53.

85 *Ibidem*, passim.

86 H. Thode, *op. cit.*, p. 480; Victor Ieronim Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, p. 23–24.

87 G. Duby, *op. cit.*, p. 91–93.

88 J. B. Duroselle, *Histoire du catholicisme*, Paris, 1949, p. 65; Pierre Chaunu, *Le temps des réformes. La crise de la chretienté. L'éclatement*, 1250–1550, p.99.

## Capitolul IV

# PRINȚUL LUMII și DOAMNA LUMII

În mod semnificativ, înfățișarea corupției fizice în tema zugrăvită Întâlnirea celor trei vii și trei morți, pe care am prezentat-o ca inspirată de Ordinul franciscan, este prezentă, tot către sfârșitul secolului al XIII-lea, și în sculptura monumentală a catedralelor. Trebuie să precizăm că nu putem vorbi încă de un trup *in transis* figurat în piatră - aceste opere vor apărea jumătate de secol mai târziu și vor ilustra momentul de apogeu al conflictului dintre Biserica catolică și cavalerii apuseni – ci numai de atributele corupției care, de fapt, împrumută și statuilor reprezentând oameni în viață un înțeles asemănător.

Spre deosebire de cei trei cavaleri, zugrăviți în stadii diferite de corupție, care oglindesc pe cei trei vii din tema Întâlnirii..., personajul devorat de animalele simbolice ale risipirii trupești, de pe portalurile catedralelor – apărut cam în aceeași epocă – face parte dintr-un ansamblu mai larg, inserat, la rândul lui, într-un program iconografic de amploare.

Acest personaj, intitulat Prințul lumii, care poate fi întâlnit deasupra intrărilor catedralelor din Strasbourg[1], Freiburg-im-Breisgau[2], Basel[3] și Nürnberg[4], este un cavaler zvelt, care întinde vecinei sale un măr sau un buchet de flori. Tânărul este învești mântat cu o tunică lungă și elegantă de sfârșit de secol XIII, poartă încălțăminte ascuțită (*à la Polonaise*) și are pe cap o coroniță de roze, ca și poeții latini ai dragostei, cei care nici nu au cunoscut, nici nu au aspirat la imortalitatea laurilor sau aceea, mai crudă, a coifurilor războinice. Cărturarii germani îl numesc „Prințul lumii“ iar cei francezi „Seducătorul“, aceștia din urmă limitând semnificația la simbolul strict al mărului edenic. Este o apariție distinsă, surâzătoare, ca și chipurile fecioarelor care îl admiră sau ca Voluptas însăși, care la Freiburg-im-Breisgau se află așezată alături. Dar în spatele cavalerului, sub veșmintele sfâșiate, pe trupul gol se ivesc șerpi și broaște, o întreagă vermină care contrastează cu ținuta îngrijită.

Prin urmare, Prințul lumii reunește două ipostaze: eleganța veșmintelor purtate în lumea vizibilă și fauna diabolică ce mișună pe trupul său, înfățișându-ne trăsăturile lumii sale morale.

Cele trei reprezentări ale Prințului lumii, legate de o viziune comună, înseamnă tot atâtea aspecte ale acestui personaj insolit în sculptura monumentală occidentală. La Strasbourg, Prințul, împodobit cu o cunună de roze, oferă cu mâna dreaptă, îndoită din cot, un măr, pe care îl ține însă spre el, ca un adevărat Seducător, care știe să își ceară partea în schimbul darurilor oferite. Cu stânga își strânge un fald al surcotei, care acoperă adevărata-i natură, spinarea năpădită de șerpi și de broaște. Admiratoarele sale sunt cele cinci Fecioare nebune; cea mai apropiată, partenera sa în întreaga compoziție, ridică cu mâna stângă un fald al rochiei, în dreptul sânului, într-un gest de nedisimulată cochetărie, în vreme ce dreapta lasă să-i scape candela, pe care o vedem răsturnată la picioare. Surâsul impudic al acestei Fecioare nebune răspunde zâmbetului larg al Prințului în care sculptorul a reușit să strecoare o notă de șiretenie.

În privința aspectului originar al acestui ansamblu, trebuie să atragem atenția asupra faptului că unele statui au fost refăcute, cum este cazul sculpturii Prințului lumii de pe fațada catedralei din Strasbourg. Originalul se află în muzeul De l'Oeuvre

Notre Dame, din același oraș, unde putem constata că mâna sa dreaptă – de la încheietura pumnului – a fost refăcută din ghips, ca și dreapta unei Fecioare înțelepte, împreună cu candela pe care o ținea aprinsă[5]. Prin urmare, cum este și firesc, de-a lungul timpului, sculpturile desprinse de biserică au fost degradate sau au dispărut, și la resculptarea statuilor de pe portal, ele au fost reconstituite după criterii mai mult sau mai puțin științifice.

Într-o comunicare recentă, Adolf Weiss[6] a afirmat că mâna care ține mărul – reconstituită în prezent – ar fi strâns în realitate o pungă cu bani, Prințul folosind, așadar, o ademenire ceva mai recentă decât aceea pe care o avea la îndemână primul om din Paradis. Din nefericire nu cunoaștem argumentele lui Weiss – desigur, ele nu s-au întemeiat pe dovezi materiale –, dar înclinăm să credem că restauratorii au procedat corect. Trebuie să avem în vedere, că cele două replici ale Prințului lumii, acelea de la Freiburg-im-Breisgau și Basel, poartă, respectiv, în dreapta un buchet iar în stânga o pereche de mănuși, și în dreapta un măr și în stânga de asemeni mănuși. Este posibil ca și restauratorii să fi pornit de la analogia aceasta, deoarece florile de la Freiburg-im-Breisgau se încadrează în peisajul edenic, în vreme ce punga cu bani, nu. În al doilea rând, se cuvine să punem în legătură acel ceva purtat în mână de Prințul lumii cu șerpii care i se încolăceau pe spinare și care glăsuiau prin ceea ce el întindea Fecioarei nebune. Or, este mult mai verosimil, în viziunea biblică a artistului medieval, ca acest dar să fi fost un măr, decât o pungă cu bani. Instrumentul tentației paradisiace – pe care în mod vădit îl evocă artistul – nu putea fi o pungă cu bani, oricât de slabe ar fi fost cunoștințele sculptorului despre vremea în care apar pe pământ primii oameni. În sfârșit, în al treilea rând, coronița de roze de pe capul Prințului de la Strasbourg, devenită buchet în mâna replicii de la Freiburg-im-Breisgau, se acordă mai bine cu un măr decât cu o pungă cu bani.

În ceea ce privește datarea ansamblului de la Strasbourg (Iisus cu Fecioarele înțelepte și Prințul lumii cu Fecioarele nebune), el este plasat de Victor Beyer în intervalul 1280-1285, întreaga fațadă vestică fiind începută în 1277 și sfârșită în momentul unui incendiu care are loc în 1298[7].

La Freiburg-im-Breisgau găsim cea de-a doua reprezentare a Prințului lumii în ordine cronologică (sculptat în secolul al XIV-lea). Dar partenera sa este de data aceasta Voluptas, a cărei goliciune ne apare parțial acoperită de o piele da țap. Iisus este însoțit de trei Fecioare înțelepte (asupra acestui ansamblu vom mai reveni).

În sfârșit, în catedrala din Basel, Prințul lumii arată cu degetul desfrâul Fecioarei nebune – victima sa – și în mâna stângă ține o pereche de mănuși, ca și la Freiburg-im-Breisgau. Fecioara nebună, așezată ca pandant, în cealaltă parte a unei ferestre alăturate portalului, își desface corsajul cu dreapta. Un detaliu revelant pentru problema semnificației acestor animale care colcăie pe spinarea Prințului lumii este capul diavolului însuși – ceva între un câine și o maimuță cu urechi ascuțite – care, lipit de piedestalul statuii, aruncă pe gură flăcările din care se desprind șerpii și broaștele.

La Strasbourg, unde întâlnim primul și cel mai complex ansamblu de acest tip, grupul statuar compus din Prințul lumii și cele cinci Fecioare nebune, este asociat cu reprezentarea temei Patimilor și a Judecății din urmă[8].

Parabola Fecioarelor înțelepte și a Fecioarelor nebune se desfășoară pe portalul din dreapta (din punctul de vedere al privitorului, deci pe cel din sud), legată de Judecata din urmă, înaintea căreia vor urma să apară înțelepții și risipitorii de timp.

La portalul din stânga (la nord) constatăm alegoria Virtuților străpungând Viciile cu vârful lănciilor. Întâlnim, în mod frecvent, aceste teme în epoca stilului romanic pe portalul bisericilor din Franța, dar ele sunt mai totdeauna reduse la mici reliefuri pe piedestale, în vreme ce la Magdeburg, la Strasbourg, ca și la

Freiburg-im-Breisgau ele apar mărite la o scară monumentală[9].

Dualitatea dintre Bine și Viciu – pe care o putem găsi exprimată mai devreme în biserica San Paolo din Poggio Mirteto, unde se află două chipuri, dispuse contrastant, Iisus (cel al Binelui) din scena Punerii în mormânt și Regele (cel al Răului) din scena Întâlnirii – este ilustrată în mod semnificativ într-o *Carte din răsăritul Angliei a orelor (East Anglian Book of Hours)*, scrisă în jurul anului 1350, pe două pagini, reprezentând, una – chipul lui Iisus înconjurat de un chenar vegetal, iar cealaltă – un copac al viciilor, care acoperă toată pagina. O serie de figuri alegorice, păsări și cartele apar printre crengile acestui copac, ca de pildă Luxura (o pereche îmbrățișată lasciv) sau Mândria (un personaj privindu-se în oglindă), în vreme ce doi șoareci îi rod trunchiul, păzit de un leu și de un unicorn. Francisc Klingender[10], care prezintă aceste miniaturi, consideră că pomul viciului evocă versiunea romanului *Varlaam și Ioasaf* din *Legenda aurea* a lui Jacques de Voraigne, unde unicornul și șoarecii apar ca simboluri ale morții lângă larga gură a iadului în care omul păcătos trebuie să cadă când copacul însuși nu mai rezistă. Totodată, el trimite la Psalmul XXII, unde găsim versetele 19-22; „Scapă-mă din gura leului și scoate-mă din cornul unicornului".

Ne pare semnificativ faptul că pomul vieții, în cazul acestor miniaturi ale vieții vicioase, face pandant, ca și Prințul lumii, lui Iisus. Asemănător pomului descris în poema *Le miroir de vie et de mort*[11], a cărui rădăcină reprezintă cele șapte păcate capitale, cel din miniatura din *Cartea orelor* englezească ne încredințează – o dată mai mult – că la originea acestor contraste au stat mituri orientale, de tipul celor din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

Reprezentarea Fecioarelor înțelepte și a celor nebune a fost preluată de sculptura monumentală din teatrul religios. Dramatizarea parabolei Fecioarelor... trece drept foarte veche, deoarece ea poate fi găsită în Franța încă din secolul al XI-lea. În secolul următor, figurația Fecioarelor face parte din sculptura catedralelor, dar ele apar de mici proporții și sunt plasate în locuri puțin importante[12].

La portalul nordic al domului din Magdeburg (1255-1265), Fecioarele apar înfățișate în mărime naturală, învesmântate în rochii lungi[13]. De-abia la catedrala din Strasbourg, Fecioarele apar însoțite de conducătorii lor firești, Iisus și Prințul lumii.

Parabola din *Evanghelia* după Matei[14] este cunoscută: Iisus nu arată care va fi vremea celei de-a doua coborâri pe pământ: toți va trebui să fie pregătiți, în orice clipă, să îi iasă în întâmpinare, ca și cele cinci Fecioare înțelepte, care așteaptă în casă sosirea mirelui; acesta întârzie și Fecioarele sunt furate de somn, dar ele își pregătiseră lămpile și untdelemnul, pentru ca în orice clipă să poată alerga înaintea mirelui, chiar în puterea nopții. Fecioarele nebune, risipindu-și untdelemnul, îl vor cere celor înțelepte, care le vor trimite la neguțător. În lipsa Fecioarelor nebune, mirele va apărea pe neașteptate și Fecioarele înțelepte vor intra cu el la nuntă, iar suratele lor vor rămâne pe dinafară. Parabola arată în final că „nu se știe ziua și ceasul în care va veni Fiul Omului". În legătură cu reprezentarea de pe fațada catedralei din Strasbourg, Georges Delahache observă că „parabola nu a rămas în stadiul de parabolă; ea s-a spiritualizat: din perechea așteptată, soția a dispărut, soțul a devenit soțul celest, pe care îl urmează Fecioarele înțelepte, în vreme ce Fecioarele nebune ascultă de vocea Seducătorului: tema este marcată de un sens moralizator, pentru a o putea face înțeleasă de mulțimi"[15].

Am văzut că parabola Fecioarelor înțelepte și a Fecioarelor nebune a fost reprodusă de teatrul religios înainte de a fi sculptată pe fațadele catedralelor. În privința conducătorului Fecioarelor înțelepte, manuscrisul cel mai vechi al „Soțului" (*Sponsus*) se află într-un codice de la sfârșitul secolului al XI-lea.

După Lucien-Paul Thomas[16], cele cinci Fecioare înțelepte se îndreaptă către

săvârșirea binelui, în vreme ce negativul lor nu caută decât satisfacțiile vanității. Numărul Fecioarelor înțelepte sau nebune corespunde celor cinci simțuri, prin care pătrunde în suflet viața sau moartea.

Thomas observă că soțul așteptat de Fecioare este Iisus, care va veni să judece pe oameni la sfârșitul lumii. Somnul lor simbolizează așteptarea generațiilor care se vor deștepta după lungi secole, la cea de-a doua coborâre a lui Iisus. Strigătul din noapte: „*Ecce sponsus venit, exite obviam ei*“ cheamă oamenii la Judecata din urmă.

Prin urmare, reprezentările Fecioarelor înțelepte și ale Fecioarelor nebune, ca și a soțului celest (călugărițele îl consideră la fel) ilustrează parabola din *Evanghelie*. Dar care este proveniența Prințului lumii, a Seducătorului, a celui care acoperă și insuflă condamnabila purtare a Fecioarelor nebune?

V. Beyer[17] consideră că reprezentarea de la Strasbourg a celor două șiruri de Fecioare, cu îndrumătorii lor, a putut fi inspirată de lucrarea *Hortus deliciarum,* a stareței Herada de Landsberg, din a doua jumătate a secolului al XII-lea[18], o compilație de texte religioase și miniaturi (din care nu ne-a rămas decât o copie ce se presupune a fi fidelă originalului distrus în 1870). Opinia sa capătă ascendență și în lumina similitudinii evidente dintre scheletul lui Adam, înfățișat în desenele Heradei, și cel reprezentat în basorelieful înfățișând pe Adam la picioarele crucii lui Iisus, de pe portalul catedralei din Strasbourg[19].

Încă din secolul trecut, Ferdinand Piper[20] arăta că în lucrarea Heradei de Landsberg se pun în contrast sirenele, care reprezintă atâtea pericole pentru oameni, și Iisus, conducătorul Bisericii. Biserica este comparată în *Cântarea Cântărilor* cu o logodnică purtată de Iisus în bolțile cu vin ale fericirii, tot astfel cum la catedrala din Strasbourg, Fecioarele înțelepte sunt conduse de Iisus pe drumul însorit, în fața ademenirilor nefaste ale Fecioarelor nebune[21]. Același autor pune în legătură lucrarea lui Konrad von Würzburg și pe eroina acestuia, „Frau Welt“, cu desenele Heradei de Landsberg și sirenele sale.

Merită a fi subliniat faptul că încă de la lucrarea Heradei, deci din a doua jumătate a secolului al XII-lea, virtuțile creștine sunt opuse nu Viciilor în general, ci Luxurii. Luxura nu poartă armură și este îmbrăcată ca o curtezană[22]. Vom observa că și la ansamblul sculptat al catedralei din Strasbourg, Fecioarele nebune poartă capul descoperit, oferindu-și goliciunile, în vreme ce Fecioarele înțelepte sunt drapate din cap până în picioare.

Tot Luxura este reprezentată în albumul Heradei aruncând violete și alte flori în fața Virtuților, ca pe niște săgeți: „Luxura aruncă lascivă violete și răspândește petale de trandafir“[23]. La Strasbourg și Basel, Prințul lumii apare încununat cu flori, după o modă care încă din antichitate se asocia cu sărbătorile câmpenești, iar la Freiburg-im-Breisgau același Prinț este înfățișat cu un buchet de flori în mână.

Pentru configurarea conceptului de „luxură“, este interesant de știut care sunt atributele ei, prezentate de stareța Herada ca ajutoare impure. După Amor, se succed Lascivitatea, Lenea, Petulanța, Bâlbâiala, Mângâierile, Deliciile, Indecența, Vorbirea prea liberă, Impuritatea, Voluptatea, Libertinajul, Orbirea spiritului, Gluma grosolană și Cochetăria[24].

Or, observăm că o parte din aceste atribute ale Luxurii, care consună cu reproșurile pe care Biserica le va aduce cavalerilor – pot fi găsite și în Renaștere, făcând parte din valorile Europei moderne –, cele pe care le vom constata și la eroul lui Konrad von Würzburg și, mai târziu, la Prințul lumii însuși. Astfel Amorul (prolan), Deliciile, Indecența (în sensul analizei și considerării trupului uman), Vorbirea prea liberă (evadarea din cercul desuet și monoton al convenienței retorice medievale), Libertinajul (libertatea de alegere în dragoste), Cochetăria (variațiile și

fugile spirituale în jurul femeii iubite), iată o serie de vocații ale cavalerilor epocii, incriminate în lucrarea Heradei de Landsberg.

Să nu uităm că la Freiburg-im-Breisgau (nu departe de mânăstirea condusă de stareța Herada), una dintre partenerele Prințului lumii este Voluptas (Luxura), parțial acoperită de o piele de țap, ceea ce ne relevă adevărata ei natură și semnificația simbolului Fecioarelor nebune.

Această personificare a amorului profan (*amor carnalis*) formează tema *Psihomahiei*, poemă compusă către 405 de spaniolul Prudentius (Aurelius Prudentius Clemens), cel mai cunoscut dintre poeții creștini, purtând de altfel el însuși numele unei virtuți[25].

Prudentius înțelege prin *Psihomahie* lupta neîncetată care se dă în sufletul (psyché) creștinului, luptă interioară a spiritului împotriva cărnii, consecință a dualității naturii umane (*duplex substantia*). Este o idee fundamentală a acestei lucrări, care apare de asemenea și în *De Spectaculis*, a Sfântului Ciprian.

Meritul lui Prudentius este de a fi formulat într-o alegorie conflictul interior între virtuți și vicii (care i-au preocupat în primul rând pe moraliștii medievali), de a fi tradus acest motiv în termeni care au putut fi personificați de către Herada.

L. Réau ne arată că, în afară de *Hortus deliciarum, Psihomahia* lui Prudentius „a suscitat un mare număr de traduceri plastice în secolul al XII-lea. Sculptori și fresciști s-au inspirat din manuscrisele iluminate de Prudentius, ca cel de la Biblioteca din Benne și cel din Biblioteca din Lyon (secolul al XI-lea)“[26]. Astfel, pe capitelele catedralei de la Auxerre[27] și ale domului din Magdeburg[28], Luxura ne apare călărind un țap, sub directa influență a lui Prudentius, dar la Freiburg-im-Breisgau o găsim alături de Prințul lumii, învelită cu o piele de țap, cu înțelesul de Voluptas.

Constatăm deci că vechea iconografie a Luxurii, după care ea este reprezentată călărind un țap[29] a fost reluată aidoma în capitelele de la Auxerre și Magdeburg, sau modificată, ca în statuia de pe fațada catedralei din Freiburg-im-Breisgau, unde se vede un început de contaminare între personaj și atributul său. Studiind pe Prințul lumii și partenera sa, Voluptas, remarcăm că cele două personaje oferă atât ipostaza frumuseții umane, plină de strălucire – Prințul lumii: optimism surâzător, frivolitate; Luxura: frumusețea trupului, eleganța mișcărilor – ca și reversul acestei înfățișări: șerpii și broaștele la primul, pielea de țap la a doua, animale ale Satanei, denumite astfel în *Bestiarele* medievale.

Prințul lumii a fost privit încă din secolul trecut ca o replică masculină a eroinei „Frau Welt“ din romanul lui Konrad von Würzburg. Dar la catedrala din Freiburg-im-Breisgau găsim nu numai elementele strălucite și de corupție ale Prințului lumii, ci și un „alter ego“ al eroinei „Frau Welt“, care este Voluptas. Cel care a sculptat statuile de pe fațada acestei catedrale nu s-a mulțumit să reprezinte atributele respingătoare ale corupției diabolice care echivalează cu păcatul trupului: el a asociat Prințul cu personificarea voluptății, condamnată fără echivoc în *Cartea virtuților și viciilor*[30].

Pentru a înțelege semnificația Prințului lumii înfățișat pe fațada catedralelor din Strasbourg, Freiburg-im-Breisgau și Basel, trebuie să avem în vedere nu numai introducerea la tema virtuților și viciilor din cartea Heradei de Landsberg, ci și motivul, mult mai apropiat și eficient, al eroinei „Frau Welt“ din manuscrisul lui Konrad von Würzburg.

„Frau Welt“ este un personaj care apare într-o alegorie literară a lui Walther von der Vogelweide (1170-1230) intitulată *Abschied von der Welt* (Despărțirea de lume). Poetul reproșează Doamnei lumii că îl ademenește cu aspectul ei frumos:

> *...“dar mi-am dat seama că în spatele tău erau atâtea lucruri rușinoase,*
> *că te cert mereu“*[31].

Critici ca Wilhelm Wackernagel[32] încearcă să dovedească că poezia lui Konrad von Würzburg se inspiră din Walther von der Vogelweide și nu din poetul Wirent von Grafenberg, așa cum se afirmă îndeobște.

Influența personajului lui Konrad von Würzburg, „Frau Welt", asupra Prințului lumii de pe fațadele catedralelor la care ne-am referit mai sus a fost pusă în lumină încă din secolul trecut. Încă din 1887, istoricul literaturii elvețiene, Iacob Baechtold[33], a scris că în catedrala din Basel poate fi văzută imaginea personajului „Frau Welt", așa cum o descrisese Konrad von Würzburg (ceea ce nu corespunde întocmai adevărului).

Câțiva ani mai târziu, în 1894, Wilhelm Scherer afirma de asemenea că „Frau Welt" a fost reprezentată în artele frumoase pe portalul catedrelor din Worms și Basel „astfel cum o descrisese Konrad von Würzburg"[34]. Dacă la catedrala din Worms (mai târzie decât aceea din Strasbourg) nu este vorba de „Frau Welt", la Basel avem de-a face cu Prințul lumii și nu cu un personaj feminin.

În sfârșit, în 1935, Richard Hamann și Hans Weigert, arătând că Würzburg trăise în Basel și că avea protectori și la Strasbourg, consideră „că Prințul lumii din Strasbourg descindea din alegoria pe care o conturase în 1260 Konrad von Würzburg"[35].

Dar cine este Konrad von Würzburg și despre ce este vorba în romanul său *Der Werlte lön* (Răsplata lumii)? Cele câteva date biografice sumare care ne-au parvenit sunt cu atât mai interesante cu cât ele ne informează că scriitorul, originar din Franconia de vest, a trăit la Strasbourg, apoi la Basel, unde a murit în 1287[36]. Faptul că imaginea Prințului lumii a apărut în trei orașe apropiate – prima dintre ele este din 1280-1285[37] –, foarte probabil încă de pe vremea în care poetul era în viață, spre sfârșitul existenței sale, ne îndreptățește să presupunem că personajul acestuia, „Frau Welt" (din lucrarea *Der Werlte lön*, scrisă în jurul anului 1260)[38], a inspirat o replică masculină. Totodată, această filiație ne vădește cât de popular era romanul lui Würzburg și ce ecou a găsit în rândurile preoțimii, fiind considerat ca o operă morală a epocii, relevând punctul de vedere oficial (astfel se explică introducerea Prințului lumii în parabola Fecioarelor înțelepte și Fecioarelor nebune, ca și ilustrația în piatră a *Psihomahiei* lui Prudentius, care face pandant la Strasbourg portalului cu Fecioare, ambele legându-se de tema centrală a Patimilor și a Judecății din urmă).

Se pare că sursa principală de inspirație a lui Würzburg a fost lucrarea unui predecesor, de asemenea din Franconia, poetul Wirent von Grafenberg, care ducea o viață frivolă și „nu se prea ostenise cu latina", trăind la curtea cavalerului Mainganes, unde găsise adăpost, înțelegere și stimulație. În 1217, Wirent von Grafenberg pleacă în cruciadă cu Poppo VII, fratele lui Otto von Botenlauben. În opera sa *Wigalois*, inspirată din ciclul romanului *Artur*, Wiren von Grafenberg vorbește de părinții eroului, de primirea acestuia la curtea regelui Artur de Karidol și de aventurile sale. „Grafenberg a fost desigur o strălucită figură a epocii sale, pentru ca Würzburg să poată face din el eroul unui roman, admiratorul eroinei «Frau Welt»"[39].

Romanul lui Konrad von Würzburg are subiectul următor:

Wirent von Grafenberg urmărea fără răgaz o mare strălucire și o reputație extetor, asculta muzică și plăcea femeilor, fiind oricând gata să le ofere serviciile sale. Dacă auzea de un turnir din vecinătate sau chiar din locuri foarte îndepărtate, alerga călare pentru a-și disputa ramura de aur a dragostei, destinată învingătorului. Dragostea îi solicita toate simțurile. Într-o zi, se afla într-o încăpere îndepărtată a castelului său și citea un roman în care dragostea juca un rol important: această lectură îl absorbi în așa măsură, încât ora vecerniei sună fără ca să-și dea seama. În

această clipă, ușa se deschise și o femeie, mai frumoasă decât orice altă femeie în viață, mai frumoasă decât Venus sau Pallas, se arătă dintr-o dată în fața ochilor săi. Frumusețea sa răspândea o strălucire atât de mare, că întreaga încăpere se lumină; era îmbrăcată foarte somptuos și purta o coroană pe cap. Cu toată teama simțită la această bruscă apariție, galantul cavaler sări de pe scaun și îi oferi cu deosebită amabilitate serviciile sale.

- Nu te teme, îi spuse ea. Sunt Doamna căreia i-ai oferit adesea trupul și viața ta, căreia i-ai fost servitor fidel, pe care ai lăudat-o și căreia i-ai mărturisit atâtea lucruri alese. Căreia i-ai făcut nenumărate servicii și în onoarea căreia, din copilăria ta, ai purtat cununi. Iată-mă, acum am venit să îți aduc recompensa.

- Nobilă Doamnă, îi răspunse Grafenberg, dacă aș fi obținut favoarea de a vă fi cavaler, trăsăturile dumneavoastră nu mi s-ar fi șters atât de repede din memorie.

- Nu trebuie să roșești pentru că nu m-ai recunoscut, replică frumoasa necunoscută. Împărați, regi, duci și conți îmi oferă serviciile lor. Nu mă tem de nimeni, decât de Dumnezeu, care este mai puternic decât mine. Numele meu este Lumea. Recompensa pe care o dorești de atâta vreme și pe care o meriți, iat-o.

Și spunând aceste vorbe, ea se întoarse cu spatele. De-abia atunci cavalerul Grafenberg remarcă faptul că spatele frumoasei vizitatoare era acoperit de șerpi, broaște și vipere, de umflături și ulcerații și că superba rochie de mătase avea în realitate culoarea cenușie... După care, Doamna lumii îl părăsi.

Din acea zi, galantul cavaler renunță pentru totdeauna la plăcerile și pasiunile lumești. El se despărți de soția și copiii săi, își cusu pe veșminte o cruce și plecă să lupte împotriva necredincioșilor, în Palestina.

Constatând „valoarea simbolică a acestei istorii severe“, criticul W. Scherer[40] consideră că ea a provenit din medii monastice.

Konrad von Würzburg este și autorul unui alt roman, cu subiect asemănător, intitulat *Herzmäre* (Povestea unei inimi), unde eroul, de asemenea un cavaler, pleacă în cruciadă, dar moare în drum spre Palestina, din cauza dragostei pentru Doamna sa. Ultima sa dorință este ca inima sa să fie dusă Doamnei iubite, într-o casetă, pe care o primește, fără nici o bănuială, însuși soțul acesteia. Aflând împrejurările în care murise cruciatul, inima Doamnei se frânse și ea de durere[41].

Am prezentat atât de larg subiectul romanului lui Konrad von Würzburg pentru a oferi posibilitatea de a se urmări cât mai îndeaproape raporturile dintre cele două personaje ale romanului (Wirent von Grafenberg și Doamna lumii) precum și reprezentarea Prințului lumii și a Fecioarelor nebune din catedralele aflate în Strasbourg, Freiburg-im-Breisgau și Basel.

O primă constatare este că atât în romanul lui Würzburg, cât și în portalul catedralei din Strasbourg există două elemente antinomice care își corespund. În primul caz, avem de-a face cu două vocații contradictorii – una pentru lumea terestră (aceasta din urmă simbolizată de „Frau Welt“), alta pentru cruciadă (adică pentru lumea celestă, în viziunea creștină). Aceeași dualitate, dar nu în conflict, o găsim, după cum am văzut, și în romanul *Herzmäre*.

Pe fațada catedralei din Strasbourg se înfruntă aceleași tendințe, de data aceasta generate nu de viziunea și activitatea unui singur personaj, ci a omenirii întregi: pe de o parte lumea pământească (dominată de Prințul lumii), pe de altă parte lumea cerească (a lui Iisus).

Dacă pe portalele catedralelor nu apare reprezentată Doamna lumii, ci Prințul lumii, aceasta se datorește faptului că Iisus nu putea avea ca pandant un negativ feminin, ci tot un bărbat. Iisus în fruntea Fecioarelor înțelepte era logodnicul (sponsus) menționat în *Evanghelie*, cerut deci de însuși textul ei.

Așadar, Prințul lumii reprezintă trăsăturile personajului „Frau Welt". El înfățișa contemporanilor fața strălucită și ademenitoare a lumii, o realitate demonică. Von Grafenberg, eroul romanului lui Würzburg, admiratorul Doamnei lumii, ne relevă și el o serie de trăsături interioare ale Prințului. De fapt, Prințul lumii îl reprezintă pe von Grafenberg din prima parte a romanului (până în momentul convertirii), proiectat în strălucirea și necurățenia personajului „Frau Welt".

Primând axioma acestei identități, vom observa, dacă aprofundăm zâmbetul și semeția Prințului lumii, că el urmărea desigur, ca și von Grafenberg, să își apropie o srălucire pentru alții și nu pentru sine. Bun vânător, rafinat prin muzică și literatură, își oferea serviciile doamnelor, făcând din aceasta o adevărată preocupare. Se întrecea bucuros în luptele de turnir și jută și, mai presus de orice, își zălogea sentimentele femeii iubite[42].

Ne pare semnificativ faptul că, la un moment dat, chemarea sacră vine în conflict cu aceea a amorului „profan" în romanul lui Würzburg și că în trecutul Prințului lumii descifrăm aceeași luptă. și pentru el ora vecerniei a sunat, fără ca acest apel să îi întunece rândurile pline de avânt ale romanului cavaleresc pe care îl citea. În acel moment nu mai aparținea tradiției ordinului său, o întreagă lume devenise mută și o alta îi apăru pe neașteptate: lumea de pe pământ, sub trăsăturile unei femei, „Frau Welt", mai frumoasă decât Venus sau Pallas[43].

Prin urmare, dragostea profană, Venus, își dispută întâietatea cu dragostea sacră și – pentru moment – prima învinge.

Evident că parabola Fecioarelor înțelepte și a celor nebune se aseamănă întrucâtva cu romanul lui Würzburg, motiv pentru care cel care a gândit-o sculptată a preluat trăsăturile lui von Grafenberg și ale Doamnei lumii pentru ansamblul său.

Și cele zece Fecioare vădesc două chemări divergente: aceea a amorului profan, către lume, și a amorului sacru, către Iisus, pe care o parte din ele îl urmează.

Se cuvine să reținem că vocația pentru lume se confundă cu înclinarea pentru dragostea „profană". Trăsăturile de îndrăgostit ale lui von Grafenberg, pe care le-am enumerat mai sus, le găsim și la Prințul lumii și ele se oglindesc nu numai în surâsul șiret al acestuia și în coroana sa de roze (la Strasbourg) sau buchetul său (la Freiburg-im-Breisgau), pe care în albumul Heradei de Landsberg le folosește – după cum am văzut – ca arme împotriva virtuților („Frau Welt" poartă și ea o cunună de roze pe cap), ci și în poziția lascivă, în goliciunea Fecioarelor nebune, pe care nu le întâlneam la aceleași personaje sculptate în Magdeburg, născute dintr-o altă viziune.

Prințul lumii reprezintă, așadar, un receptacol al amorului „profan", unde șerpii și broaștele, pe care le-am întâlnit și la Doamna lumii, nu vor să însemne altceva decât demonia implicată în dragostea pentru lume, demonie ivită, după teologia creștină, o dată cu păcatul originar, motiv al izgonirii din Paradis pe pământ. Exilul în lume este consecința acestui păcat, iar vocația pentru lume se nutrește din aceeași greșeală. Lumea terestră, cu aspectele ei „înșelătoare", antinomică față de lumea celestă, este inextricabil legată de păcatul originar, de otrava picurată de diavolul încarnat într-un șarpe. Șarpele sau Prințul lumii, care întind mărul ispititor, „Frau Welt", lumea, care își desfășoară farmecele sale, nu urmăresc decât pierderea lui Adam și a Evei, a lui von Grafenberg, a Fecioarelor nebune. Unealta cea mai sigură a pieirii este dragostea „profană", prezentă în toate activitățile lui von Grafenberg și ale Prințului lumii. Viața sexuală „impură" este pusă în contrast cu puritatea celestă, cu aceea monahală. Fecioarele nebune au capul descoperit (ceea ce vădește disponibilități sexuale), cele înțelepte, acoperit. Cea mai importantă componentă a orgoliului, a deșertăciunii, este sexualitatea. *Evanghelia* după Matei laudă în mod deschis pe cei care „singuri s-au făcut fameni pentru împărăția cerurilor"[44].

Lumea privită ca „pierzanie a amorului sacru“ este contextul în care apare Prințul lumii pe fațada catedralei din Freiburg-im-Breisgau, evocându-ne pe eroul von Grafenberg. Pentru a aprofunda trăsăturile morale ale Prințului, este indicat să descifrăm semnificația simbolică a șerpilor și broaștelor de pe spatele acestuia.

Despre șarpe, L. Réau scrie că „este unul dintre avatarii preferați ai diavolului, care sub această formă seduce pe Eva în Paradis. El a fost învins de Maica Domnului, noua Evă. Șarpele este asociat, ca și broasca, cu îndeletnicirile vrăjitorești“[45].

Broasca „acest animal respingător care trăiește în noroi și se hrănește cu pământ“ reprezintă și ea pentru Réau o imagine a demonului: „Broasca iese din gura posedaților exorcizați... Este totodată simbolul Avariției și al pedepsirii Luxurii, căreia îi devorează în Infern goliciunile. În folclor întâlnim vrăjitoare transformate în broaște“[46].

Tot Réau ne dă exemplul portalului din Moissac, unde două Vicii se învecinează cu Luxura, care apare sub trăsăturile unei femei frivole, cu simbolurile feminității devorate de șerpi și de broaște; Luxura este astfel pedepsită prin înseși porțile păcatului ei[47].

Prezența șerpilor și broaștelor pe trupul Luxurii sculptate în catedrala din Moissac ne evocă vermina de pe spatele Prințului lumii și al însoțitoarei sale, Voluptas, din portalul catedralei din Freiburg-im-Breisgau.

La Auxerre[48], Luxura se sprijină de un țap, iar Voluptas ne apare, la Freiburg-im-Breisgau, ca o femeie frivolă, învăluită cu o blană de țap, acoperământ care corespunde verminei de șerpi și broaște de pe spinarea Prințului lumii. Să nu uităm că, în iconografia timpului, satirul este zugrăvit ca „Antecrist... în contrast cu oile albe“[49]. În *Bestiarul moralizat*, țapul este sinonim cu Luxura, iar după Raban Maur, el încarnează apetitul carnal *(petulantia carnalis)*[50].

Așadar, la Freiburg-im-Breisgau, Prințul lumii vădește aceleași înclinații ca și Voluptas, ambele personaje fiind năpădite de atribute ale diavolului, de șerpi și broaște.

Merită să punem în lumină faptul – care ne va ajuta în înțelegerea semnificației acestor animale infernale – că poziția lor față de trupurile celor reprezentați în piatră ne poate indica două moduri de a exista în absolut ale acestora.

Într-un remarcabil studiu, publicat în 1934, în legătură cu originile diverselor elemente ale mormintelor gotice, Denise Jalabert[51] arată că chipurile de animale care pot fi constatate la mormintele gotice și care s-au perpetuat din lumea romano-etruscă sau aceea orientală au fost inspirate mai cu seamă din psalmul XC, care proorocește: „Peste aspidă și vasilisc vei păși și vei călca peste pui de lei și peste șerpi“.

Vasiliscul, după *Bestiarele* occidentale – adesea un balaur cu cap și corp de pasăre – ucidea de îndată pe cel care îl privea, fiind emblema morții, iar aspida, cu trup și cap de patruped, rămânea surdă la vocea celor care o încântau; ea își astupa o ureche cu extremitatea cozii, iar pe cealaltă o lipea de pământ, reprezentând pe „păcătosul surd la cuvântul adevărului“ și simbolizând păcatul[52].

Atunci când aspida, vasiliscul, leii sau balaurii erau sculptați la picioarele gisanților, aceasta voia să însemne că cel plecat dintre vii a triumfat asupra morții și păcatului[53], adică asupra morții trupului și a sufletului.

Acesta este motivul pentru care, în reprezentarea Arborelui vieții din romanul *Varlaam și Ioasaf*, pe piatra de mormânt a contesei de Joigny, din biserica Saint Jean de Joigny (Yonne) se pot remarca doi dragoni care rod partea de jos a trunchiului[54]. (În versiunea românească medievală sunt menționați doi șoareci – Ziua și Noaptea –, ilustrați de pildă la biserica bolniței de la mânăstirea Cozia).

În stema voievodului Vlad Dracul, care se afla încastrată în turnul mânăstirii

Argeș, pecetluind faza de construcție a acestui voievod, putem constata emblema Dragonului – ordin cavaleresc instituit de Sigismund de Luxemburg, întâi împotriva husiților, apoi a turcilor – care domină și învinge un animal de formă leonină, cu cap de șarpe[55]. Aici, dragonul apare ca un simbol al creștinismului victorios.

Avem de-a face, desigur, cu o ilustrare a psalmului XC: „Vei călca peste pui de lei și peste șerpi“[56].

Dar la gisanții din evul mediu timpuriu, animalele care simbolizează moartea și păcatul apar sculptate la picioarele statuilor, pentru a-i încredința pe privitori că cei înfățișați au depășit lumea.

La reprezentările în piatră ale trupurilor în corupție – ivite mai târziu decât reprezentările zugrăvite ale risipirii trupești –, animalele impure nu mai rămân la picioare. Ele invadează aceste trupuri, fac corp comun cu ele, identificându-se cu esența lor: trupurile trăiesc în păcat, în însăși moartea pământească. Aceasta este înfățișarea „necurată“ a omului legat de pământ prin lianele vii ale atributelor diavolului, prin șerpi sau broaște. Viziunea este pesimistă și deprimantă, cu totul potrivnică idealurilor Renașterii, care lumina tocmai latura ideală a omului și eternitatea materialității sale terestre.

În cazul Prințului lumii și al personajului Voluptas, ne apare evident că această demonie era strâns legată de amorul „profan“, el însuși generat de păcatul originar, cel care a determinat izgonirea primilor oameni din Paradis în lume. Deci Prințul lumii poartă în sine viu păcatul originar, care îi ține trează fervoarea pentru lume, obsesie pe care încearcă să o împărtășească și altora, respectiv Fecioarelor nebune. Prințul lumii nu este Diavolul ca atare, după cum nici personajul Voluptas nu reprezintă pe diavol, deși ne apar dominați de acesta. În realitate, amândoi au devenit „îndrăciți“ prin senzualitatea lor. Ar fi de asemenea simplist să se considere că Prințul lumii sau „Frau Welt“ reprezintă lumea terestră ca atare. Ei fac parte din lumea demonică, aceea condamnată de Dumnezeu. Cine era pe cale de a se alătura acestei lumi, pe cine viza biserica, înfățișând Fecioarele nebune, care își petreceau timpul în zădărnicii în loc să mediteze permanent la viața viitoare?

Konrad von Würzburg ne-o spune clar: este vorba de cei cu preocupări lumești, fascinați de Prințul lumii, în primul rând de cavalerii atrași de vânători, de turnire, de muzica profană, de alegoriile amoroase și de amorul curtenitor însuși[57]. Chiar dacă prințul lumii nu ar fi fost inspirat de personajul von Grafenberg și de proiectarea vici- ilor – din punctul de vedere al Bisericii – acestuia, în „Frau Welt“, trebuie să recunoaștem, considerând contextul în care ne apare Prințul lumii la Freiburg-im-Breisgau, că se poate stabili o strânsă analogie între acesta din urmă și cavalerii epocii sale.

Asemănarea Prințului lumii cu von Grafenberg poate fi demonstrată considerându-se și recuzita comună a ambelor personaje. Prințul lumii apare încununat cu roze sau ținând în mână un buchet de flori, iar florile treceau în epocă – cum am arătat la prezentarea lucrării stareței Herada de Landsberg – drept o armă a Luxurii. La Freiburg-im-Breisgau și la Basel, Prințul lumii strânge în stânga o pereche de mănuși, eternul simbol al frivolității. Ca și conducătorul lor, Fecioarele nebune apar cu capul gol, încununat cu flori, cu veșminte decoltate în mod provocator, prefigurând nudurile din peisajele renascentiste. Rațiunea, care disprețuiește natura terestră, rațiunea ideologiei scolastice (Fecioarele înțelepte), face pandant pasiunilor pământești, ritmurilor anotimpurilor, bucuriei de a trăi (Fecioarele nebune).

Prințul lumii, ca personificare a muritorilor care poartă cu ei pe slujitorii diavolului, el însuși un „discipol al diavolului“, era privit de oamenii Bisericii ca făcând parte din lumea cavalerilor, lumea amorului profan, a artelor liberale, fiind

denunțat ca atare de întregul ansamblu iconografic. În primul rând, el conduce Fecioarele nebune, care nu se îngrijesc de viața eternă – precum suratele lor, Fecioarele înțelepte -, ci au privirile îndreptate către plăcerile vieții terestre (printre care Voluptas[58], marcând prezența mereu vie a păcatului originar). Am arătat că scena Fecioarelor înțelepte și a Fecioarelor nebune este asociată cu Patimile lui Iisus și Judecata din urmă, înfățișate pe portalul central. Nimic mai firesc decât alăturarea celor care păcătuiesc prin înpământenirea lor, ascultând vocea diavolului, și a celor care – după mentalitatea epocii – acționau pentru cucerirea vieții cerești (am numit pe cei prezenți în parabola Fecioarelor) cu scena Patimilor, care au absolvit moștenirea grea a păcatului originar, apoi cu Judecata care desparte pe cei răi de cei buni și fericiți. Mirele însuși, la venirea sa, urmează să judece și să decidă ca Fecioarele înțelepte să rămână cu el, iar cele nebune să fie damnate.

Ceea ce merită a fi cu precădere subliniat este că pentru Renașterea care își va contura trăsăturile câteva decenii mai târziu, aceste păcate – și în primul rând vocația valorilor pământești – vor trece drept calități, și nu vicii. Dar acum, la sfârșitul secolului al XIII-lea, când evul mediu nu este încă istovit, aceste valori legate de lume apar pentru clerici colorate cu străfulgerări demoniace, de prezența statornică a păcatului originar, de aceea a corupției fizice. Prințul lumii reprezintă obiectivarea bucuriilor pământești, răsplătite la Judecată cu iadul, este un personaj care acționează condus de diavol, mereu prezent prin atributele sale, șerpii și broaștele.

De fapt, în Prințul lumii distingem nu numai ipostaza coruptibilă, diabolică, trăsăturile sale respingătoare, ci și rafinamentul sau strălucirea surâzătoare care vor fi preluate de Renaștere. G. Duby remarcă, pe bună dreptate, că „Voluptas nu mai poate fi Luxura, se întrevăd de pe-acum la ea trăsăturile Renașterii“[59].

Disprețuirea lumii (*De contemptu mundi*), pe care o găsim în scrierile papei Inocențiu al III-lea, încă la sfârșitul secolului al XIII-lea, este recomandată, după cum observă Jacques le Goff[60], de Konrad von Würzburg, care se adresează, în mod direct, cavalerilor. Către sfârșitul secolului al XIII-lea, Biserica consideră că tendințele centrifuge ale acestei cavalerii s-au accentuat și că predica la adresa ei trebuie consemnată în sculptura monumentală, deasupra marilor intrări ale catedralelor. Apariția Prințului lumii, considerată de unii neașteptată, este pe deplin justificată în lumina antecedentelor la care ne-am referit.

Pe la 1120-1140, exista concepția că diavolul acționează nestingherit, folosindu-se de două din credincioasele sale favorite: muzica profană și femeia[61]. Acum, în jurul lui 1300, el descoperă o altă serie de mijloace, agreate în mod deosebit de cavaleri, lumea hărăzită damnațiunii căpătând un contur mai precis.

Consecințele vieții libere, cavalerești, pe care von Grafenberg le poate constata pe spatele idealului său „Frau Welt“, și pe care credincioșii le vedeau ascunse de falduriile cotei Prințului lumii, însemnau vermina diabolică, mesagerii iadului, care le rodeau din dimensiunile vieții viitoare. Era în realitate înfățișarea corupției fizice, aceeași pe care o constatăm la fresca reprezentând Întâlnirea celor trei vii și trei morți, din biserica San Paolo, cu câțiva ani mai timpurie.

Nu întâmplător, atributele diavolului, șerpii și broaștele, aparțin pământului trecător, corupției, în contrast, cu heruvimii sau serafimii cerești: primele aptere și aproape oarbe, celelalte înzestrate cu puzderie de aripi și ochi. Încă din antichitate, șerpii treceau drept animale care se hrăneau cu pământ, iar în *Biblie*, la capitolul „Genezei“, Dumnezeu blestemă șarpele tentației din Paradis cu cuvintele: „Vei mânca țărână în fiecare zi a vieții tale“[62].

Corupția fizică, materializată nu numai prin degradarea biologică, dar și prin agenții acestei risipiri, șerpii și broaștele, uneltele diavolului, era un rezultat al

păcatului originar, motiv pentru care atât fresca Întâlnirii... din Poggio Mirteto, cât și aceea a Prințului lumii din Strasbourg sunt legate de scena Patimilor (Iisus absolvind omenirea de păcat) sau aceea a Judecății din urmă. Înțelegem totodată de ce parabola celor zece Fecioare, în care a fost introdus acest personaj inedit care este Prințul lumii, sfârșește cu o explicație legată de Judecata finală.

Réau vede în Prințul lumii „întruparea lui Satan" și îl opune, prin contrast, lui Iisus. Dar nu înțelegem cum Satan poate fi devorat de propriile sale atribute infernale, de șerpi și de broaște. Datorită Prințului lumii, Fecioarele nebune își pierd cauza în fața Judecății din urmă și, ca urmare, viața veșnică. El este un aliat al lui Satan și nu diavolul, care nu se poate risipi pe el însuși. Urmărește să desacralizeze lumea, ca și Fecioarele nebune, la care cauza și efectul acțiunilor condamnabile nu sunt evidente, și față de acestea joacă rolul care în fizică sau biologie se numește „al martorului", adică dezvăluie în lumina zilei stigmatele unor rele care devin astfel vizibile.

În consecință, Prințul lumii unește într-o persoană două ființe deosebite care ne sunt cunoscute prin tema Întâlnirii celor trei vii cu trei morți: cel care ne apare frivol și elegant, și cavalerul în decompoziție, într-o unitate cauza și efectul.

Oglinda dispare, cel în viață nu mai cunoaște aspectul său viitor privind cadavrul, propria sa imagine într-o altă ipostază, ci primul se leagă spate în spate de al doilea, formând o unitate contrastantă.

Dacă considerăm că primele trupuri în decompoziție reprezentate în frescele Întâlnirii... datează din ultimul sfert al secolului al XIII-lea, ca și sculpturile Prințului lumii, ne dăm seama că același spirit franciscan care a favorizat în Italia apariția acestei teme a Întâlnirii... a contribuit de asemenea la apariția Seducătorului.

La Strasbourg, caracterul moralizator al sculpturilor din portal a fost subliniat, de asemenea, de Georges Delahache[63]. În realitate – după cum observă Georges Duby – au fost două căi care se deschideau contemporanilor Prințului lumii, contrastând cu prezența lui Iisus: „plăcerile lumii și imitarea Mântuitorului"[64].

Între Prințul lumii, splendid înveșmântat, care își ascunde corupția fizică și demonia, și regele cu coroana căzută din Biserica de Jos din Assisi (primul confruntat cu Iisus, cel de-al doilea cu Sfântul Francisc) sunt legături care vădesc același unghi de vedere. Într-adevăr, la Strasbourg, unde a trăit Konrad von Würzburg și a fost sculptat Prințul lumii, a înflorit, în epoca apariției Doamnei lumii și a Prințului lumii, o puternică școală mistică, influențată de franciscanul Bonaventura și de Maître Eckhart, școală din care face parte Johannes Tauler de Strasbourg, Nikolaus de Strasbourg, Johannes de Fucrer (Suso)[65] etc. Misticul Tuler arată că prin umilință – concept străin cavalerilor –, oamenii se pot apropia atât de mult de Dumnezeu, încât devin ei înșiși divini[66].

Prin urmare, o dată cu consolidarea ordinului franciscan, către sfârșitul secolului al XIII-lea, se conturează în timp și poziția pe care acest ordin o ia față de modul de viață al cavalerilor. Corupția fizică, descrisă până la această epocă în literatură, este înfățișată – sub influența franciscanismului – în pictura și sculptura monumentală, ceea ce vădește popularizarea ei, difuzarea în rândul neștiutorilor de carte, a celor care nu aveau acces către cuvântul scris. Se cuvine să observăm că noul aspect al înfățișării temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, ca și prezentarea Prințului lumii, marchează mai degrabă o punere în gardă a cavaleriei, nu o incriminare propriu-zisă a ei, care va avea loc – așa cum vom vedea – jumătate de secol mai târziu.

Willy Rotzler găsește că înfățișarea Fecioarelor înțelepte și a Fecioarelor nebune pe portalurile bisericilor, ca simbol al Judecății din urmă („Atunci împărăția cerurilor se va asemăna cu zece fecioare...") poate fi asociată cu fresca Triumfului morții, care va apărea jumătate de secol mai târziu în Campo Santo din Pisa. „Fericiții din această

lume ar fi Fecioarele nebune, iar pustnicii ar fi Fecioarele înțelepte“[67]. Printre fericiții din această lume vom găsi și pe Prințul lumii, pe acest cavaler strălucitor, devorat de vermina diabolică, cu toate tarele sale mondene, ascultând muzică – indiferent la vârtejul spiritelor infernale pe care artistul medieval le imagina în jurul său –, cultivând vânătoarea cu șoimul, făcând curte doamnelor în grădinile pașnice.

Trebuie să avem în vedere caracterul didactic al romanului lui Konrad von Würzburg, care urmărea să tempereze înclinările laice ale cavalerilor (de-a dreptul neacceptabile pentru Biserică jumătate de secol mai târziu), pentru a ne explica de ce eroul său, von Grafenberg, și proiectarea „viciilor“ sale în „Frau Welt“ au fost alese de mediile ecleziastice pentru primul plan al acțiunii romanului, contrastând în sculptura monumentală cu figura senină a lui Iisus. Din locul de onoare care i se acordă Prințului lumii în șirul celor predestinați chinurilor veșnice deducem importanța pe care ordinele cerșetoare o arată modului său de viață, senzualității, luxului excesiv, frivolităților imaginate de cavaleria „de modă nouă“, care se și desprinsese de principiile de viață predicate de Biserică.

Constatăm prin urmare că, încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, Biserica pune în gardă o cavalerie care începuse să își neglijeze obligațiile și își permitea o serie de divertismente privite nefavorabil de mediile clericale: dragostea profană, exprimată prin această curtoazie (înregistrată și recomandată de tratatele de bună purtare „savoir vivre“ în spiritul Renașterii, deschizând viitoarea evoluție atât de bogată în roade a moraliștilor), fervoarea pentru poezia erotică a lui Ovidiu (care va preceda romanele cunoscute ale alegoriei amorului), apoi muzica de agrement, luxul vestimentar și întrecerile de turnir și jută.

Pentru a aprofunda această emancipare a cavaleriei, care și-a atras încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea dojenile Bisericii, vom completa imaginea personajului „Frau Welt“ prezentând o rudă foarte apropiată a acesteia – uneori identificându-se cu ea – din mitologia frivolă medievală: „Frau Minne“ (Doamna Dragoste). Prezentând pe „Frau Minne“ vom surprinde noi trăsături ale aceleiași cavalerii care, înclinându-se în fața „Doamnei lumii“, își mărturisea omagiul și pentru „Doamna Dragoste“.

La rândul ei, Biserica înalță înaintea acestei expansiuni sentimentale spectrul morții și al corupției fizice, consecința sa imediată.

## Note

[1] Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik* (col. Propyläen), Berlin, 1926, p. 419; Robert Will, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace*, în „Publications de l'Institut des Hautes Etudes alsaciennes“, VIII (1955), passim; Marcel Aubert și Simone Joubet, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Paris, 1958, p. 218 și 436; René Jullian (*La sculpture gothique*, Paris, 1963, p. 90-91) stabilește ordinea în care au apărut cele patru sculpturi ale Prințului lumii.

[2] Rudolf Asmus, *Der „Fürst der Welt“ in der Vorhalle des Münsters von Freiburg im Breisgau*, în „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XXXV, p. 509-512.

[3] Wilhelm Altwegg, *Die sogennante Frau Welt am Baseler Münster*, în „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“, XIII, p. 194-240; cf. Paul Ganz, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Basel, 1900, p. 118.

[4] Prințul lumii din biserica Sfântul Sebaldus din Nürnberg este mai târziu (sec. XIV) decât cele precedente și lucrat într-o altă viziune artistică. Îl vom neglija așadar în studiul nostru. (Otto Schmitt, *Strassburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13 und 14 Jahrhundert*, în „Städel-Jahrbuch“, II, 1922, p. 109-111; Kurt Martin, *Die Nürnberg Steinplastik im XIV Jahrhundert*, Berlin, 1927, p. 23; J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, II, Frauenfeld, 1947, p. 249). Unii autori au identificat pe „Frau Welt“ cu o sculptură din portalul catedralei din Worms, care reprezintă, alături de personificarea Sinagogii,

o femeie încoronată, cu spatele plin de șerpi și broaște. Alois Schmidt (*Die allegorischen Bildwerke am südportal des Wormser Domes*, în „Der Wormsgau", XI (1974-75, p. 69-73), a demonstrat însă cu argumente hotărâtoare că personajul înfățișează Erezia (Häresie) sau Biserica eretică (Häretische Kirche), care este reprezentată cu mesagerii demoniei pe partea nevăzută, ca și Prințul lumii.

[5] Reproduse de G. Duby, *op. cit.*, fig. de la p. 160 (hors texte).

[6] Comunicarea ne-a fost semnalată de regretatul prof. Louis Grodecki.

[7] V. Beyer, *La sculpture médievale de Musée de l'oeuvre Notre Dame Strasbourg*, Strasbourg, 1968, p. 293.

[8] H. Karlinger, *op. cit.*, (ed. 1927), p. 682.

[9] L. Réau și G. Cohen, *op. cit.*, p. 208.

[10] Francis Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londra, 1971, p. 431.

[11] Vezi p. 46.

[12] Richard Hamann și Hans Weigert, *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin, 1935, p. 49.

[13] Vezi Louis Grodecki, cap. *Épanouissement et expansion de l'art gothique*, în *L'art et l'homme*, vol. II, Paris, 1958, p. 309.

[14] *Matei*, XXV, 1-13.

[15] Georges Delahache, *La Cathédrale de Strasbourg*, Paris, 1925, p. 152.

[16] Lucien-Paul Thomas, *Le „Sponsus". Mystère des vierges sages et des vierges folles*, Paris, 1951, p. 15, 33-36.

[17] V. Beyer, *op. cit.*, p. 30.

[18] A. Straub și G. Keller, *Hortus Deliciarum par l'arbbesse Herrade von Landsberg*, Strasbourg, 1879-1899, p. 11 și pl. XI bis și LVIII; Maria Heinsius, *Das Lustgärtlein der Herrad von Landsberg. Ein Spiegel der Hohenstaufenzeit in Elsass*, Elsass, f.d.; Max Manitius, *Gescichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, München, 1931, p. 110-114; E. și I. G. Rott, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1945.

[19] L. Réau, *Iconographie...*, tomul II, Paris, 1957, p. 489.

[20] Ferdinand Piper, *Mythologie der christlichen Kunst*, vol. I, Weimar, 1847, p. 242, 383 și 384.

[21] *Ibidem*, p.383.

[22] G. Straub și G. Keller, *op. cit.*, p. 37, pl. XLVII și XLVIII.

[23] *Ibidem:* „Sed violas lasciva jacit, foliisque rosarum..."

[24] *Ibidem.*

[25] Prudentius, *Oeuvres* (ed. M. Lavrenne), Paris, 1945-1955, vol. III, cap. „Psychomachie. Contre Symmaque"; Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13, Jahrhundert*, Hamburg, 1933, p. 2 sqq; E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, vol. II, Bruges, 1946, p. 138; L. Réau, *Iconographie...*, tomul I, p. 175.

[26] L. Réau, *Iconographie...*, tomul I, p. 175.

[27] *Ibidem*, fig. 6, p. 64.

[28] H. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutsches Mittelalters*, Leipzig, 1883, fig. 256, p. 494.

[29] Pentru reprezentarea în antichitate a zeiței Venus, însoțită de un țap, vezi C. Darenberg și E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, VI, p. 725 și fig. 7395; M. Collignon, *Geschichte der griechischen Plastik*, Strasbourg, 1898, fig. 115, p. 250 și fig. 116, p. 251; C. Coutenau și V. Chapot, *L'art antique*, Paris, 1930, fig. 194, p. 233.

[30] Vezi și Victor-Henri Debidour, cap. *Iconographie et symbolisme religieux* din *Histoire générale des églises de France*, vol. I, Paris, 1966, p. 309.

[31] Hermann Paul, *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, ed. a II-a, Halle, 1905, p. 151; R. Hamann și H. Weigert, *op. cit.*, p. 49; Jacques Le Golf, *Civilizația occidentului medieval* (tr. în l. română), București, 1970, p. 254.

[32] Wilhelm Wackernagel, *Der Welt Lohn*, în „Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum", VI (1848), p. 151-155.

[33] Jakob Baechtold, *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*, Frauenfeld, 1887, p. 122-123.

[34] Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1894, p. 80-81; cf. G. de

Bonstetten, *Romans et épopées chevaleresques de l'Allemagne du Moyen Âge*, Paris, 1874, p. 378-379. Pentru reprezentarea din Worms, vezi nota 4.

35 R. Hammann și H. Weigert, *op. cit.*, p. 49.

36 W. Scherer, *op. cit.*, p. 190; Joseph Nadler, *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes*, vol. I, Berlin, 1939, p. 93. J. Baechtold (loc. cit.) ne informează că opera lui Würzburg se păstrează într-un manuscris din secolul al XIV-lea din Züruch.

37 V. Beyer, *op. cit.*, p. 29.

38 A. Hamann și H. Weigert, *op. cit.*, p. 49.

39 J. Nadler, *op. cit.*, p. 93.

40 W. Scherer, *op. cit.*, p. 81.

41 J. Nadler, *op. cit.*, p. 117.

42 Vezi p. 98.

43 Vezi p. 99.

44 *Matei*, XIX, 12.

45 L. Réau, *Iconographie*..., tomul I, p. 111.

46 *Ibidem*, p. 109.

47 *Ibidem*, p. 166.

48 *Ibidem*, p. 168.

49 *Ibidem*, p. 128.

50 *Ibidem*.

51 D. Jalabert, *Le tombeau gothique*..., p. 14-21.

52 *Ibidem*.

53 Vezi și p. 19.

54 Vezi n. 67, p. 51.

55 Pavel Chihaia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, București, 1976, p. 187-194. Vezi și cap. „Vlad Dracul voievod al Țării Românești și cavaler al Ordinului Dragonului", în *Artă medievală*, vol. III, partea întâi. Inscripția transcrisă după cercetările de laborator ale lui Dinu Moraru nu este „vestița", cum greșit am reconstituit-o, ci mai degrabă „aspida" (balaur cu trup și cap de patruped). Datarea inscripției trebuie de asemenea reconsiderată.

56 Identificarea acestui verset din psalmul XC cu cel ilustrat de stema voievodului Vlad Dracul este importantă, deoarece în același psalm citim următorul îndemn: „Nu trebuie să te temi nici de groaza din timpul nopții, nici de săgeata care zboară ziua, nici de ciuma care umblă în întuneric, nici de molima care bântuie ziua... O mie să cadă alături de tine și zece mii la dreapta ta, dar de tine nu se vor apropia...". Vezi și André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 237.

57 Vezi p. 87.

58 G. Duby, *op. cit.*, p. 154, arată că „toate tapițeriile *Triumfului dragostei* sau *Zeiței amorului*, pe care prinții le comandară în jurul anului 1400 în jurul orașelor Paris, Arras sau Mantua, sărbătoreau această ritualizare a fervoarei sexuale, în care etica cavalerească găsea încoronarea sa."

59 G. Duby, *op. cit.*, p. 57.

60 J. Le Golf, *op. cit.*, p. 254.

61 *Ibidem*, p. 256.

62 *Geneza*, III, 14.

63 G. Delahache, *op. cit.*, p. 152.

64 G. Duby, *op. cit.*, p. 78.

65 Karl Schmidt, *Johannes Tauler von Strassburg*, Hamburg, 1841, passim.

66 G. Duby, *op. cit.*

67 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 269.

## Capitolul V

# DOAMNA VENUS ȘI PERECHILE GALANTE

Rudă apropiată cu Prințul lumii și „Frau Welt“, personificând una dintre înclinările importante ale cavalerilor din evul mediu și anume amorul „profan“, „Frau Minne“ marchează prefigurația unui proces care se desfășoară în cultura europeană occidentală încă din secolul al XII-lea. Originea procesului poate fi căutată – după Josef Nadler – în oboseala provocată de neîncetatele probleme și dispute religioase care au orientat spiritele către cultul personajului „Frau Minne“, prezent în Germania, în epoca Hohenstaufen-ilor[1] ca și în Regatul celor Două Sicilii al lui Frederic al II-lea de Hohenstaufen (1212-1250). Cu un secol mai devreme de apariția personajului „Frau Welt“, poeții dragostei se inspirau din izvorul proaspăt al poeziei populare și al dansurilor câmpenești, ca și din tradițiile literaturii antice[2], debordante de vigoare, anterioare sensibilității creștine. Ceea ce caracterizează toată această literatură a dragostei la începutul secolului al XII-lea – după cum am văzut la prezentarea culturii epocii lui Frederic al II-lea – este optimismul său nedezmințit, lipsa de „seriozitate“, copilăriile sale, care o disting de despărțirile și reîntâlnirile sub semnul morții, familiare ciclului breton, din care face parte și *Tristan și Isolda*[3].

Încă din 1160 se traduce în Franța *Piram și Thisbe*, precum și *Romanul Tebei*, care are drept model *Tebaida* lui Stațiu, dar amplificată cu elemente fabuloase inspirate de Ovidiu, de *Iliada* latinească – o versiune prescurtată și foarte răspândită în evul mediu –, în fine, din Pliniu cel Tânăr. Tema antică, saturată de meandre tragice, este colorată de dragoste. Astfel, într-un dialog plin de tristețe despre moartea fratelui lor, Antigona și Ismena introduc confesiuni sentimentale.

Către 1165, *Romanul Troiei*, redactat de Benoît de Sainte-Maure, va cunoaște la rândul său numeroase inserții galante: eroii se prezintă în perechi (Iason și Medeea, Diomede și Briseis, Ahile și Polixenia etc.), își descriu unii altora sentimentele de dragoste, în lungi monologuri analitice[4].

În Germania, poezia amorului profan s-a născut (spre deosebire de Regatul celor Două Sicilii, unde constatăm un climat care vădește prezența cruciadelor), după Josef Nadler[5], din necesitatea evadării din rigiditatea canonică. Găsim astfel, în 1170, printre scrierile latine cu conținut auster ale călugărului Wernher von Tegernsee, scrisorile de dragoste ale unei femei, „turturică cu blândă simțire“, în care se întrevăd spiritul lui Ovidiu, arta unui Cicero[6] etc.

Criticul Paul Zumthor ne arată că în evul mediu, Ovidiu se bucura de o popularitate foarte mare în Franța. O întreagă frazeologie amoroasă și personaje mitologice, ca Amor (Cupidon), Venus, sunt împrumutate de la acest poet și vor trece în limba vulgară în perioada 1150-1175. Modernizând *Ars amandi* a lui Ovidiu, poetul Guiart va scrie către sfârșitul secolului al XII-lea a sa *Art d'amour*, în catrene alexandrine. Către 1295, poetul Nicholes de Margival va compune de asemenea o *Ars amandi* în versuri, în stilul faimosului *Roman de la Rose*, intitulată *Le Dit de la panthère d'amour*[7].

*Metamorfozele* lui Ovidiu sunt introduse în Germania la 1210, în epoca Hohenstaufen-ilor, de către Albrecht von Halberstadt. Climatul literar este pregătit pentru ca, în 1227, Ulrich von Lichtenstein să ne înfățișeze, în romanul său de aventuri intitulat *Frauendienst*, personajul „Frau Venus“, reprezentat în iconografia timpului

ca o fecioară cu aripi și arc (atributele fiului ei, Amor), care-i învață pe cavaleri cum să câștige și să servească doamnele.

„Frau Venus", numită și „Frau Minne", apare în cântecele celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea, ale lui Heinrich von Stettingen, Heinrich von Breslau și Frauenlob, ale căror poezii au fost păstrate în *Codex Mannessische*[8].

Evident că influența romanelor franceze de dragoste profană a fost hotărâtoare pentru apariția personajului „Frau Minne". Încă de la sfârșitul secolului al XII-lea, scriu romane de dragoste Chrétien de Troyes și Marie de France. Către jumătatea secolului următor, Guillaume de Machaut scrie romanul *Méliador* și baladele *Paradis d'amour, L'Espinette amoureuse, La Prison amoureuse* etc., titluri evocatoare pentru lucrări de dragoste profană. Germanul Konrad Fleck localizează în a doua jumătate a secolului al XIII-lea povestirea dragostei copilărești a lui Flore și Blancheflore[9].

Cuvântul german (în prezent devenit arhaic) „die Minne" capătă diferite atribute, cunoscând aceeași circulație alegorică ca și „amour"-ul francez.

După cum arată G. Duby, „în jurul lui 1300, manuscrisele lucrării *Roman de la Rose*, compusă în limba vulgară, destinată prin urmare unui auditoriu din afara Bisericii, se adresa – ca și *Divina Comedie* – elitelor societății laice, care vădeau dorința de a se instrui. Ele cunoscură un succes imens și deveniră, foarte repede, obiect de comentarii, de lecturi publice, de discuții. Nu multă vreme de la apariție deveniră clasice. Generații succesive își fixară punctele de vedere luând în considerație bilanțul de cunoștințe aflat în ele și sistemul de lume pe care îl oglindeau"[10].

Este firesc ca la scurt interval de la apariția lucrării *Roman de la Rose*, combinațiile alegorice și variațiile pe motive din acest roman să fie foarte frecvente. Asistăm la un adevărat contrapunct al metaforelor sentimentale în compoziția literară și la o revoluție a lexicului, semnificative prin amploarea lor. Constatăm în literatură și în reprezentările plastice – îndeosebi pe obiectele de podoabă, pe ustensilele amorului profan – o adevărată republică a dragostei, în care munții se numesc „Minneberg", orașele „Minneburg" iar castelele „Freudenberg"[11]. „Minneburg" este apărat de femei și asediat de bărbați. Influența lucrării *Roman de la Rose* ne apare ca evidentă și hotărâtoare. Într-un poem alegoric al lui Hadamar de Laber, scris în 1315, autorul arată că, plimbându-se printr-o câmpie, sosește la palatul amorului. Asistă la nașterea dragostei, care are ca tată înțelegerea și ca mamă voința. După ce a profitat de înțelegerea înțeleptului stăpân Neptanans, tânărul amor întreprinde asediul castelului Freudenberg (versiunea franceză a lui „Montjoi")[12] etc.

În Franța, ca și în Germania, constatăm o fervoare deosebită pentru „Madame Venus" sau „Frau Minne", care amintește de cultul antic al zeiței Venus. Walther von der Vogelweide folosește denumirea de „Frau Welt", cum am văzut[13], dar este posibil ca ea să fi existat anterior în recuzita metaforică a Minnesängerilor. Procesul de trecere de la personificarea dragostei (profane) la aceea a lumii are, desigur, un substrat ecleziastic, din moment ce la „Frau Welt", Vogelweide denunță ceea ce poeții admirau la „Frau Minne". În jurul anului 1400, poetul Eberhardt von Cersme întocmește o carte alegorică de conduită cavalerească, intitulată *Der Minnen Regeln*. Poetul merge în minunata grădină a reginei dragostei (Minnekönigin), care este atât de frumoasă, că nu o poate descrie, admiră tronul de aur, sceptrul de aur pur[14] etc.

Minnesängerii nu depășesc jumătatea secolului al XV-lea. Hugo von Montfort, mort la 1423, Oswald von Walkenstein, la 1445 și Hermann von Sachsenheim, la 1458[15], sunt ultimii reprezentanți ai cântecelor medievale de dragoste curtenitoare.

În *Roman de la Rose* nu putem distinge dacă dragostea personajului principal,

l'Amant, vădește nuanțe platonice sau dacă –, dimpotrivă –, acesta este tributar zeiței Venus. Influența lui Ovidiu ne apare inextricabil amestecată cu trăsături medievale și cu toate că printre prietenii și ajutoarele care urmează personajul l'Amant se află Noblesse-de-Coeur, Libéralité, Curtoisie și alte personaje ale virtuților cavalerești, l'Amant este protejat de Dame Oiseuse (mama viciilor și păcatelor), care îi favorizează intrarea în grădină, unde, cu consimțământul ovidienei Venus, el atinge pe Rose cu buzele sale[16].

J. Huizinga notează, despre caracterul cavaleresc al dragostei, apărut întâi în viață și mai apoi în literatură, că el vădește un fel de eroism și comportă „transformarea cea mai nemijlocită a poftei senzuale într-o abnegație etică sau cvasietică"[17]. La rândul său, Erich Auerbach menționează de asemenea că „un proces de sublimare a iubirii, care duce la mistică sau la galanterie, (are drept consecință) o îndepărtare de realitatea concretă a lumii"[18].

Unul dintre aspectele dragostei în evul mediu târziu era, de asemenea, această castitate care vădea superioritatea morală a Amantului. Cercetători ca E. Dermenghem și R. Nelly consideră conceptul de castitate ca fiind împrumutat de la arabi. E. Dermenghem arată că toate aceste concepte ale amorului reflectează, fără nici o îndoială, influența directă a platonismului și a neoplatonismului, pe care arabii le cunoșteau „datorită traducerilor făcute în secolele VIII și IX de sirienii creștinați, încurajați de califi"[19].

Astfel, scriitorul arab Ibn Saraf apreciază că un om cast „este acela care are noblețe" și că însăși castitatea nu poate fi o virtute decât dacă „servul său posedă plenar forța sa". Ibn Hafanga scrie: „Castitatea este speranța ființei mele: acela care iubește în mod pasionat frumosul respinge tot ceea ce este josnic". și Ibn Faradj adaugă: „Adesea m-am îndepărtat de iubită și am îndepărtat ceea ce dorea diavolul. Gândirea mea a dominat elanul amorului și noblețea naturii mele a rezistat asalturilor sale"[20].

În legătură cu acest ideal, André Chastel remarcă faptul că la sfârșitul evului mediu constatăm „o glorificare a castității, ca în *Triumful* lui Petrarca, sau o evocare a tiraniei crude a zeiței Venus"[21].

Observăm însă că, în vreme ce literatura „profană", care oglindește moravurile și mentalitatea epocii, se referă uneori la o dragoste castă pentru iubită, Biserica o folosește pentru denumirea fervoarei pentru Iisus, punând-o în contrast cu termenul de dragoste trupească (*amor carnalis*), așa cum am văzut în alegoria ilustrată a Fecioarelor înțelepte și a celor nebune.

Dragostea trupească, denunțată de Sfinții Grigore, Ieremia, Augustin, Bernard și Ambrozie, este reprezentată într-o gravură germană din secolul al XV-lea printr-un nud de femeie întraripat, purtând arc și săgeți, cu un bol de unguente la picioarele sale. Dedesubt se pot vedea un craniu, o sabie, și gura infernului cu inscripția „Finis amoris"[22]. Este deci vorba de zeița Venus, cu atributele fiului ei Cupidon, considerată, ca și Luxura, o ființă infernală, care dezlănțuie crime și dezastre.

Poziția ordinului franciscan față de „Frau Minne" sau Venus poate fi dedusă din alegoria giottescă a Castității în biserica Sf. Francisc din Assisi (pe la 1325), unde Cupidon apare iremediabil condamnat. În această frescă, Cupidon (pe care o inscripție îl relevă drept „Amor") și tovarășul său, Ardor, apar goniți din „Turnul castității" de Mors – un schelet înarmat cu o seceră – și de Penitența –, o femeie înaripată, rotind un bici; întreaga compoziție a luat, în mod deliberat, ca model o gonire din Paradis[23]. Este vorba, prin urmare, de o castitate în sens monahal, și nu o puritate a sentimentelor de dragoste pentru iubită.

În consecință, așa cum a remarcat cu subtilitate E. Panofsky, Cupidon, văzut de adepții Sf. Francisc, pare un simbol al păcatului originar care a generat moartea[24]; semnificația sa – apropiată de aceea a zeiței Venus din gravura la care ne-am referit mai sus – poate fi asociată și cu Prințul lumii, surâzător, cu mărul în mână, dar și cu vermina diabolică, mesagerii corupției și morții, sau cu partenera sa, Voluptas. Vom înțelege mai bine viziunea ordinului despre amorul „profan" când vom prezenta, în cadrul capitolului despre fresca Triumful morții, din Campo Santo din Pisa, pe „fericiții acestei lumi", pândiți de furia morții și a Judecății din urmă.

Dar Cupidon cel orb nu este privit în epocă numai cu adversitatea pe care i-o nutrește ordinul franciscan; ne convingem citind *Der Wälache Gast*[25], poemul didactic al lui Thomasin von Zerclaere, scris în jurul anului 1215. Orbirea lui Cupidon este privită cu simpatie și în versiunea franceză a lui Ovidiu moralizat[26].

C. D. Gilbert[27] arată că, sub dubla influență a creștinismului și a gândirii orientale, evul mediu timpuriu a conceput, în contrast cu tipul tradițional elenistic, tipul mai spiritualizat al lui Cupidon. Aceasta înseamnă că orbirea lui Cupidon indică un grad avansat de „profanizare", un concept contrariu celui de „amor sacru". În mod curent, prezența sau absența bandei de pe ochii lui Cupidon voia să simbolizeze diferența dintre dragostea ideală și iraționalitatea pasiunilor senzuale. Dar pentru platoniștii florentini Ficino și Pico della Mirandola, dragostea este oarbă nu pentru că se vădește irațională, ci pentru că este deasupra rațiunii, primul filozof propunând, paradoxal: *Ideo Amor ab Orpheo sine oculis dicitur quia est supra intellectum.* Amorul orb ar fi după ei cel mai înalt grad de dragoste și numai el ne-ar permite să transcendem limitele intelectului.

În istoria artei din secolul al XIV-lea, oglinzile, casetele de podoabe și cuferele, hărăzite mai cu seamă femeilor, ocupă un loc aparte, deoarece sunt, de cele mai multe ori, ornamentate cu motive și scene de o calitate artistică deosebită. Era moda ca femeile să poarte oglinzile prinse de centură cu lănțișoare de argint și să își păstreze bijuteriile în cufere[28].

Louis Grodecki remarcă faptul că aceste obiecte delicate, din ivoriu „relevă alegorii poetice în care amorul este văzut în spiritul din *Roman de la Rose*; Fântâna Tinereții, zeul Amor aruncând săgeți către o pereche așezată la picioarele sale, asediile cavalerești ale castelului Amorului"[29].

Zeul Amor (Cupidon), descris în *Roman de la Rose*, prezintă trăsăturile unui frumos adolescent cu alură princiară. El are întotdeauna aripi, ca și în antichitate, dar veșmintele sale sunt strălucite și fruntea îi este încununată de o diademă. E. Panofsky menționează că el apare pe un tron sau că este prezentat ca suzeranul unui castel; în alte cazuri este înfățișat într-o grădină foarte frumoasă, în vârful unui arbore, motiv preluat din Apuleius (125 – c. 180)[30].

Deși inspirate din *Roman de la Rose* (Amantul vădind înclinațiile amoroase obișnuite, protejate de zeița Venus), micile reprezentări de fildeș sunt lucrate în spiritul convenienței acestei arte de curte „rafinată, delicată, cu forme șlefuite, literare, distante... forme stilizate care par pline de idealul vieții cavalerești sau idilice"[31].

De fapt, este greu să distingem dacă zeița Venus sau fiul său Cupidon apar pe spatele oglinzilor. Această distincție poate fi făcută la miniaturile unui manuscris din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, executat pentru Jean de Berry, fratele lui Carol al V-lea. Aici, Venus se arată în rochie (surcotă), cu o coroană pe cap, în vreme ce Amor este un tânăr înveșmântat cu o cotă cu mâneci largi, cu capul încununat, de asemenea, cu o coroană[32]. Deoarece costumul epocii era puțin diferențiat pentru bărbați și femei, Cupidon apare adesea încununat, încât n-o putem deosebi pe Venus de fiul ei pe minusculele valve în ivoriu.

Oricum, atât Venus cât și Amor patronează pe oglinzile de fildeș jocuri și reprezentări amoroase inocente, pasiuni filtrate de viziunea epocii, la care ne-am referit mai sus. Pe unele miniaturi găsim doi porumbei cu gâturile petrecute[33] – ca și trunchiurile din Arbor Affinitas[34] – temă reprezentativă în ivoriu. Simbolul unei puternice legături sentimentale se traduce adesea printr-o inimă pe care cavalerul o oferă doamnei sale[35].

Scena evocă versurile poetului arab Ibn Hazum (luat, fără îndoială, model de către trubaduri), care se întreabă: „Cum să nu fiu trist, departe de Umn-el-Hakam, căreia i-am lăsat inima? Mi-am lăsat inima la ea și m-am îndepărtat"[36].

Cea mai mare parte a oglinzilor de fildeș prezintă darurile oferite de îndrăgostiți, în declarațiile lor de dragoste, doamnelor iubite care îi ascultă, îi contemplă și îi încunună.

Și, deși acțiunile acestor îndrăgostiți sunt inspirate de Madame Venus sau de Cupidon veghind fie din frunzișul des al unui copac, așa cum îi descrie Apuleius, fie din tribuna unui turnir, aruncând săgeți grupelor de cavaleri și de doamne, totuși, atât personajele, cât și scenele respective deșteaptă sentimente grațioase, care nu cad sub incidența vreunei mustrări oarecare. Ele se impun din primul moment prin finețea sentimentelor, și nu ne evocă nici păcatul originar, nici moartea, nici corupția fizică.

Dar universul idilic, legat de tradiția amorului popular sau antic de care vorbeam mai sus, cel care traduce adevărata expansiune sentimentală lumească a cavalerilor, este sancționat de o serie de reprezentări marcând o altă concepție și o altă prezență.

Imaginile grațioase de fildeș, cu scene din romanele de amor curtenitor, ale căror personaje principale sunt Venus și Cupidon, apar încadrate de ființe diabolice, contrastând puternic cu figurația din câmpul central.

Mai întotdeauna, aceste oglinzi de fildeș – ne referim la cele mai vechi, aparținând primei faze[37] – sunt vegheate de patru mici animale cu cap, urechi și labe de liliac și cozi de șopârlă. Avem de-a face, desigur, cu mici dragoni, dar ce simbolizează ei oare?

Problema care se ridică este de a afla dacă aceste ființe sunt pur decorative sau dacă ele au o semnificație oarecare în contextul general înfățișat de artist pe micile obiecte.

Raymond Koechlin descrie o valvă în ivoriu foarte veche și interesantă, pe care am menționat-o deja[38], care s-a bucurat de un prestigiu deosebit, deoarece tradiția a legat-o de reprezentările Sfântului Ludovic și ale mamei sale, Blanche de Castille[39]. Ea se află în prezent la Muzeul din Cluny, dar proveniența îi este necunoscută, ceea ce îngreunează și mai mult descifrarea semnificației ei.

Analizată îndeaproape, valva în ivoriu reprezintă „o pereche încoronată așezată în centru; la dreapta, un tânăr... poartă pe pumnul drept un șoim, în vreme ce cu stânga ține un sceptru; picioarele sale se sprijină pe un leu; la stânga, doamna, învăluită în mantie, se joacă cu un cățel urcat pe genunchi... Ea domină cu picioarele un dragon. Deasupra tânărului, un îngeraș și un scut gol. La stânga sa, trei personaje în picioare, toate trei purtând surcotă și chaperon: unul sprijinindu-se în baston, cel de-al doilea cu mâna ridicată, în sfârșit, al treilea, un copil, prezintă hrană unui șoim. Alături de doamnă, o tânără femeie în picioare poartă vălul de călugăriță, cu o surcotă lungă".

Koechlin consideră subiectul ca „enigmatic", menționând că dragonii de pe cadru lipsesc[40]. Ne vom îngădui să adăugăm câteva observații de detaliu judicioaselor observații ale lui Koechlin. Vom remarca, în primul rând, că personajele laice nu sunt reprezentate într-o ipostază solemnă, ci într-o scenă de gen oarecare: „regele" are

picioarele încrucișate și poartă un șoim pe mână, în vreme ce „regina" se joacă cu cățelul. Obiectul admirației celor doi spectatori nu poate fi deci religios, ci profan. Cele trei personaje din dreapta perechii regale corespund – în mod semnificativ – celor trei vârste ale omului: copilăria, tinerețea, bătrânețea. Spectacolul nu-l interesează pe copil, care întoarce spatele perechii, gândindu-se doar la joacă. El nu ar fi fost, desigur, reprezentat astfel dacă o pereche regală, vie sau decedată, ar fi fost înfățișată în centrul valvei. Totodată, scutul dispus deasupra capului regelui nu prezintă nici o emblemă, și piesa onorabilă (banda) nu este aceea a regilor Franței.

Faptul că bătrânul arată cu degetul perechea din fața lor (gest deplasat dacă ar fi fost vorba de personaje regale) este semnificativ, ca și faptul că aceste personaje peregrine poartă capul acoperit. Putem interpreta că bătrânul, cu experiență, arată celui tânăr exemplul de urmat.

Dar ce identitate are sau ce simbolizează perechea care nu-l interesează pe copil, pe care bătrânul o cunoaște și către care se îndreaptă atenția tânărului? Soluția ne este indicată de simbolurile legate de însăși această pereche. Suportul cavalerului este leul, ceea ce vrea desigur să sublinieze marea sa vitejie. În ceea ce privește dragonul cu cap de țap (țapul făcând parte din *Bestiarul lui Satan*), el este sinonim cu Luxura, cu apetitul carnal – *petulantia carnis*[41]. Așezarea lui sub picioarele domniței ne încredințează că ea îl supune în întregime, este cu totul pură, imaculată. Călugărița din stânga domniței, reprezentată în momentul în care se îndepărtează de aceasta, îi subliniază inocența. În consecință, domnița a fost de o puritate impecabilă până în momentul când s-a întors către cavaler. În sfârșit, dragostea leagă pe cele două ființe, așa cum ne dovedește îngerașul care îi veghează pe amândoi, și care, în realitate, este zeul Amor moralizat (învești mântat, așa cum ne apare adesea în evul mediu), cu brațele apropiate, simbolizând – ca și Arbor Affinitas – legăturile lor sentimentale. (Prin urmare nu este posibil ca valva să reprezinte pe Sfântul Ludovic și pe mama acestuia, Blanche de Castille, cum a afirmat A. Parmentier)[42].

Găsim o pereche asemănătoare, ca personaje ale unei alegorii sentimentale, în miniatura datând din primul sfert al secolului al XIV-lea, și care reprezintă chiar scena cu Arbor Affinitas[43].

În consecință, valva de fildeș de care ne ocupăm înfățișează o pereche de îndrăgostiți (puritatea tinerei fete fiind subliniată de dragonul pe care îl calcă în picioare), pe care o contemplă cele trei personaje. Este foarte probabil ca această pereche să nu aibă o identitate anume, cum am arătat mai sus.

Ceea ce este important să reținem pentru problema semnificației dragonilor care înconjoară de obicei valvele de oglinzi este, în primul rând, prezența unui astfel de animal aflat la picioarele domniței. Koechlin remarcă faptul că „animalele monstruoase lipsesc în jurul acestei piese de fildeș"[44], dar în realitate dragonul se înscrie chiar în interiorul scenei, făcând pandant zeului Amor (este vorba, bineînțeles, de amorul pur).

De ce să nu presupunem că dragonii din jurul scenelor de dragoste de pe oglinzile de fildeș nu vor să însemne același păcat potențial, aceeași lascivitate și luxură care pândește amorul? Ar fi chiar posibil ca piesa în fildeș de la Muzeul Cluny să fi constituit prototipul din care artiștii să fi preluat mai târziu dragonul, dispunându-l în marginea scenelor de dragoste.

După cum am văzut, oglinda, în accepțiunea magică a evului mediu nu avea numai proprietatea de a reflecta realitatea imediată; ea o reproducea și pe aceea a viitorului și, mai cu seamă, momentele semnificative ale vieții terestre sau celeste ale omului. Acești dragoni ai păcatului, de pe valvele de oglinzi, înrudiți cu șerpii care colcăiau pe spatele Prințului lumii, sunt concepuți, de asemenea, ca simbolizând

corupția fizică, nu numai aceea a decrepitudinii morale, legată de luxură și de demonie, cum am văzut. Micii dragoni, ale căror capete de câine și maimuță totodată ne amintesc de chipul strâmb al diavolului care își suflă vermina pe spinarea Prințului lumii din Basel, prezintă certe asemănări cu reptilele întraripate – la rândul lor atribute ale diavolului – din epoca romanică. Am aminti, de pildă, dragonii care figurează pe mormântul lui Evrard de Fouilloy (mort în 1222) sau sub picioarele lui Beau Dieu, din marele portal. Ei pot fi regăsiți pe piatra funerară a lui Hugues d'Acé (mort în 1233), abate la mânăstirea Champagne au Maine[45], conformându-se aceleiași scheme clasice. O asemănare izbitoare cu dragonii pe care îi remarcăm în jurul oglinjoarelor din evul mediu occidental, cu același profil de cap de câine cu urechile mari, prezintă demonii afrontați de la catedrala din Chartres, iar la Reims găsim astfel de ființe, de data aceasta cu capete omenești[46]. Un singur cap din care pornesc două trupuri – ca și la carcasele obiectelor de podoabă – zace sub picioarele unui personaj care îl împunge cu o lance, pe piatra funerară a Alicei de Brébi, din Evreux (secolul al XIII-lea)[47], vădind că monstrul romanic este același atribut al morții și al păcatului (deci al morții fizice, păcătoase) și atunci când figurează pe oglinjoarele cochetelor din secolul al XIV-lea.

O dovadă în plus că dragonii simbolizau atât moartea, cât și păcatul, este reprezentarea lor lângă rădăcina arborelui vieții de pe piatra funerară a contesei de Joigny, din biserica Saint Jean de Joigny (Yonne)[48], în locul celor doi șoareci, reprezentând, în schema scenei din romanul *Varlaam și Ioasaf*, ziua și noaptea. Deci nu timpul scurtează viața omului ci, după viziunea vremii, moartea întrupată și păcatul.

Așa cum, în cazurile amintite, dragonii înlătură viața, trec drept adversarii și contrariul ei, pe carcasele de fildeș ei amenință exprimarea vieții în ce are ea mai caracteristic. (Vezi și *Cartea din răsăritul Angliei a orelor*[49].)

Spre deosebire de corupția postumă, pe care o reprezintă dragonii de la picioarele celor defuncți, ei vor să sublinieze, la oglinzile la care ne referim, procesul de îmbătrânire al celor care, atrași de farmecele existenței, îl ignoră, adică corupția din timpul vieții.

Astfel, pe o oglindă de fildeș păstrată le Muzeul Bragello (Florența), reprezentând castelul dragostei cucerit de cavalerii care îl asaltează și își oferă spadele doamnelor care le aruncă flori, constatăm în cele patru colțuri câte un dragon cu două trupuri și un singur cap de femeie[50]. Ceea ce merită a fi reținut este că fiecare cap aparține unei femei de altă vârstă: de la prima tinerețe până la bătrânețea cea mai neputincioasă. Este evident că artistul a urmărit să pună în lumină procesul de corupție pe care ni-l oferă realitatea terestră în contrast cu bucuria de o clipă a tinereții triumfătoare; entuziasmul cavaleresc, luminos, al răsăritului vieții cu spectrul sumbru al etapelor din urmă ale existenței.

Putem aminti de ancadramentul conceput în același spirit pe carcasa unei oglinzi cu scena intitulată „Zeul dragostei", din Muzeul Cluny, unde zeul Amor aruncă săgeți către două perechi de îndrăgostiți. Patru dragoni cu capete de femei bătrâne încadrează valva[51].

În sfârșit, la o piesă numită „Fântâna tinereții", din cei patru dragoni, numai doi au chipuri omenești[52]. Fiind vorba de bazinul cu ape cărora Jupiter însuși le-a dăruit virtutea de a-i întineri pe cei care vin să se scalde, presupunem că cele două figuri umane ale dragonilor aparțin celor care au reușit să întinerească, ceilalți simbolizând corupția fizică absolută. Această dualitate (tinerețea atrăgătoare, indiferentă la valori perene, dispusă lângă corupția demonică, efect al păcatului originar, implicat în activitățile cu caracter frivol din scenele la care ne-am referit mai sus) ne evocă, o dată mai mult, cele două fețe arătate de „Frau Welt" sau de Prințul lumii. Aceasta cre-

dem a fi semnificația împodobirii micilor oglinzi unde tinerele doamne care contemplă scene de turnir și se lasă asediate de cavaleri apar, în mod straniu, încadrate de dragoni hidoși. Contrast între frumusețe și urâciune, moștenit de la stilul romanic, de la începuturile evului mediu? Evident, dar acest contrast nu era axat pe dualismul cerului pierdut și al unui pământ de pedeapsă, legat de obsesia păcatului originar?

E. Mâle remarcă faptul că placheta dublă de la Muzeul din Cluny prezintă, alături de tinere fete risipite printre arbori, o muzicantă și un muzicant cu chitara, și asociază această scenă cu aceea a unei perechi de îndrăgostiți de pe carcasa oglinzii pe care regele ține un șoim și regina un cățel, apoi, ambele, cu fresca Triumfului morții din Pisa[53], unde regăsim toate aceste preocupări cavalerești supuse criticii necruțătoare a Bisericii.

Constatăm prin urmare că „Frau Welt" sau „Madame Venus" nu apar condamnate numai în romanul lui Konrad von Würzburg sau în reprezentările din piatră, ci și în micile oglinzi de fildeș, unde dragostea profană, cu încântările și bucuriile ei, este încercuită cu prezentarea corupției fizice (cu atât mai înspăimântătoare cu cât este observată la oamenii în viață), sau a atributelor ei, micii dragoni.

Ca și în cazul lui Würzburg, al sculpturilor alegoriei Fecioarelor sau a Prințului lumii, artiștii carcaselor de fildeș exprimau punctul de vedere al Bisericii, atrăgând atenția asupra primejdiilor care decurg dintr-o viață „frivolă".

Am trecut așadar în revistă ideea de corupție în patristica creștină, constatând o recrudescență a ei în vremea răspândirii curentelor ordinelor cerșetoare (a doua jumătate a secolului al XIII-lea), când ea este folosită pentru a preîntâmpina o detașare a unei anumite categorii sociale – aceea a cavaleriei – de Biserică. Acesta este și motivul pentru care spectacolul corupției a apărut în pictură, în scene aparținând Întâlnirii celor trei vii și trei morți, temă ce pune în lumină contrastul dintre viața strălucită și fără griji de pe pământ și corupția postumă. Mergând pe firul ascendent al temei, am constatat că este vorba de activitățile terestre, condamnabile, în contrast cu cele cu substrat etic. O trăsătură importantă a temei Întâlnirii... este apartenența socială a personajelor care, nu întâmplător, aparțin cinului cavaleresc.

Prezentând pe Prințul lumii, arătând avatarurile și înrudirile lui cu „Frau Welt" și „Madame Venus", cu toții amenințați de animalele diabolice ale corupției, am ajuns o dată mai mult la concluzia că modelul de nesupunere față de comandamentele Bisericii, care se conturează încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, din vremea răspândirii culturii ordinelor cerșetoare, oricum, cel care incomoda cel mai mult Biserica era cavalerul.

Prin urmare, atât reprezentările temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți cât și ale Prințului lumii, în care găsim implicată ideea de corupție fizică, urmăresc să discrediteze modul de viață cavaleresc.

Este ciudat că în simbolurile cele mai apropiate de noile tendințe ale cavalerilor, în luminoasele și încântătoarele obiecte ale admiratoarelor lor, ale doamnelor, pătrund și ecourile sumbre ale celor care dezaprobau aceste înclinări către preocupări laice.

Aceste obiecte de podoabă apar cam în aceeași vreme cu alcătuirea Prințului lumii și Doamnei lumii și se mențin de-a lungul secolului al XIV-lea, putând fi oricând recunoscute printr-un „aer de familie", în care delicatețea și finețea spiritului francez apar ca trăsături determinante, se înscriu pe o arie europeană foarte largă, acoperită de ceea ce Charles Sterling a numit „stilul curtenitor internațional" *(le style courtois international*[54]*)*, și al cărui început ne pare a coborî mai devreme de intervalul 1375-1425, propus de acest autor.

*

În Țara Românească, unde ritmurile de civilizație la nivelul păturii conducătoare au fost sincrone cu cele ale Apusului, până la definitiva invazie otomană, care a urmat puțină vreme după dispariția fostului imperiu roman de răsărit, după 1453, multe podoabe cavalerești au aceleași caracteristici și trăsături ca și cele occidentale. Unele dintre ele excelează chiar printr-o deosebită valoare artistică și ilustrează întreaga configurație spirituală a epocii. Paftaua de la Argeș, găsită la săpăturile lui V. Drăghiceanu, în 1921[55], și păstrată în prezent la Muzeul de Istorie din București, ilustrează tema care face obiectul preocupării noastre și constituie una dintre cele mai grăitoare mărturii ale peisajului cultural din secolul al XIV-lea românesc.

Bijuteria a aparținut voievodului Vladislav I, care a zugrăvit biserica Sf. Nicolae Domnesc în anul 1369, apoi s-a îngropat în locul cuvenit ctitorului – având aceleași drepturi ca și bunicul său Basarab care înălțase edificiul – în anul 1374/75. Momentul morții lui Vladislav I este de apogeu politic și cultural al țării. Deși vasal al regelui Ungariei, Ludovic cel Mare, în strânse legături comerciale cu Transilvania și întreg Apusul, Vladislav este stăpân al Severinului, cucerit după victoriile sale legate de conflictul cetății Vidin, și garant al țarului bulgar Stratimir.

Ctitor al unor lăcașuri ortodoxe de prestigiu, ca mânăstirea Vodița, Vladislav I se înveșmânta, ca și tatăl său, Nicolae Alexandru, ca și nepotul său, Mircea cel Bătrân, după moda occidentală. El a fost înhumat cu o „cotte hardie", încinsă cu o centură nobilă, care la rândul ei se încheia cu paftaua de aur. Piesa a fost concepută ca poartă a unei cetăți care se deschide în zidul unei incinte, zid reprezentat prin centura cavalerească, confecționată din postav brodat cu mărgele și fir[56]. Spre deosebire de alte piese străine asemănătoare, paftaua de la Argeș prezintă, detașându-se de decorul arhitectonic, un cavaler și o domniță, despărțiți de o ființă fabuloasă, o lebădă cu cap de femeie, precum și un ornament vegetal, un vrej cu trei ochiuri, închizând trei frunzișoare și desfășurând două volute laterale.

Giuvaerul se compune din patru piese turnate: cele două turnuri laterale, de care se prinde centura, fixate de mijlocul paftalei cu ajutorul a două pivoturi mobile, partea centrală – turnul porții, clădirile cu balconașe, vrejul de sub punte – și placa interioară, pe care apare în relief ciudata lebădă.

Primele trei piese sunt de aur masiv; ultima, turnată în aramă și emailată albastru închis, pare a indica lumea diferită căreia îi aparține ființa mitică și, totodată, rostul ei simbolic.

Privită îndeaproape, bijuteria de la Argeș prezintă un complex de arhitectură cu mai multe elemente. Poarta-turn centrală este legată cu cele două turnuri de incintă laterale prin două corpuri de clădire, văzute în perspectivă. Întregul edificiu aduce mai degrabă a burg întărit decât a castel, și însăși poarta-turn centrală, care domină întregul decor, ne sugerează că artistul a dorit să figureze elementele arhitectonice mai importante ale unui oraș întărit.

Cele două turnuri laterale hexagonale au câte două metereze pe fiecare latură. Plăci metalice înguste, tăiate în acoladă, permiteau prinderea paftalei de centură. Turnurile de incintă și turnul-poartă sunt pe același plan, dar primele se vădesc ușor oblice, deoarece centura unită de pafta cădea mai jos în față și se ridica în dreptul șoldurilor, ca să aibă mai multă stabilitate (de altfel, ea era dublată, ca de obicei, de un șnur gros, terminat cu doi ciucuri).

Pentru a se putea vedea clădirile și personajele din interiorul cetății, făurarul a suprimat zidul de incintă care lega aceste trei elemente, astfel cum, într-un decor de teatru, se desființează parțial zidul dinspre spectatori, spre a le îngădui, printr-o spăr-

tură a cadrului real, accesul la scenă[57]. Turnul-poartă are fațada ornată de două registre de arcaturi (cele de sus mai scurte) și de crenelurile drumului de strajă. Terasa turnului este supraînălțată de un edicul cu deschidere în potcoavă și de un acoperiș în patru ape, cu coama decorată cu fleuroni. Portalul prezintă o arhivoltă cu extradosul în acoladă, ornat cu croșete și cu un mare fleuron; intradosul prezintă, pe un plan mai profund, trei lobi.

Cele două *échanguettes* laterale se sprijină pe două coloane care se prelungesc până la baza turnului, iar o îngrăditură, susținută de piloni rotunzi, izolează intrarea turnului, dând adâncime plăcii de aramă emailate, întunecând reflexele-i albăstrii. Spre deosebire de cele trei turnuri de pe primul plan, cele două clădiri cu un etaj sunt văzute în perspectivă. Calcanele lor, terminate în partea superioară cu câte un *pignon* în trepte – obișnuit în arhitectura goticului matur – prezintă, două ferestre suprapuse, la parter și etaj, și o fereastră rotundă la pod. Două balcoane în formă de piramidă inversă, susținute de câte o coloană, pe cele două fațade, creneluri la nivelul cornișei, plăci de forma olanelor de astăzi pe acoperiș, patru „pinacluri“ conice și două coșuri de sobă rotunde, contribuie atât la îmbogățirea ornamentală a complexului arhitectonic, cât și la realismul lui.

Paftale cu motivul vechi în numismatică și sigilografie[58] al turnului de castel, găsim în al doilea deceniu al secolului al XIV-lea în întreaga Europă. În catedrala din Cracovia, o astfel de bijuterie, reprezentată în piatră, încheie frumoasa centură a lui Cazimir cel Mare, mort în 1372; la Ravena, în biserica Sf. Anton de Padova, reprezentarea cavalerului Sever de Lavellongo, mort în 1373[59], iar în biserica Sf. Ecaterina din Frankfurt-am-Main, pe aceea a lui Weikhard Frosch, mort în 1378[60]. Prima înfățișează o poartă între două turnuri de cetate, a doua o serie de turnuri hexagonale și pătrate, alternate, iar a treia, un singur turn rotund. Faptul că ele apar între 1370 și 1380 constituie un indiciu de datare și pentru paftaua de la Argeș. Trebuie să subliniem, de asemenea, că, din punct de vedere artistic, bijuteria găsită la Curtea de Argeș depășește în complexitate și delicatețe operele (înfățișate în sculpturi) menționate mai sus, reduse la elemente de arhitectură, fără personaje.

Aspectul somptuos al paftalei trădează gustul pentru opulență, familiar epocii, pe care cavalerii îl vădesc mai cu seamă după jumătatea secolului al XIV-lea, cum am mai arătat. Emancipării lor laice îi răspundeau literatura orientală și obiectele de artizanat aduse în Europa, pe mări și pe uscat, dinspre răsărit, care măriseră interesul pentru arhitecturile feerice. Mica cetate de aur de la Argeș nu este străină de romanul din ciclul Alexandriei, de pildă, în care se înfățișează palatul reginei Candas, scânteietor de purpură, fildeș și pietre prețioase, sau al regelui Porus, înfrumusețat de o viță de aur, smaragde și platani de aur[61]. Descrierea palatului lui Jupiter, unde se trezește Psihé, după peregrinarea în căutarea lui Amor, în *Metamorfozele* lui Apuleius[62] – o altă carte gustată în evul mediu în diverse redactări, printre care *Partonopier et Méliur* –, ar putea ilustra strălucirea în care erau concepute aceste decoruri în epoca făuririi paftalei de la Argeș.

Dar în cazul bijuteriei ce ne preocupă aici, unele elemente par a indica nu o inspirație fantezistă, ci încercarea de a reda detalii văzute de artist la monumente de arhitectură contemporane. Încă de acum jumătate de deceniu s-a arătat că mediul care a inspirat decorul reprezentat pe pafta poate fi limitat la o arie care include Transilvania, Austria, Boemia și Germania[63]. Localizarea modelului paftalei poate fi însă restrânsă la un singur oraș. Într-adevăr, dacă comparăm edificiul central din bijuterie și turnul podului de pe râul Vltava din vechea Pragă, turn ridicat de Peter Parler în 1372, constatăm o serie de trăsături comune. Acest monument prezintă pe fațada de est, în dreptul celui de-al treilea etaj, o decorație cu arcaturi întrucâtva

asemănătoare celor de pe pafta. Asemănarea crește însă atunci când comparăm turnulețele de colț (*échauguettes*) ce împodobesc atât turnul, cât și edificiul reprezentat de bijuterie: în ambele cazuri, acestea apar sprijinite pe coloane și prezintă un nivel ajurat și altul, superior, cu două deschideri. În dreptul coloanelor constatăm un șir de arcaturi, în dreptul nivelului cu ajur colonete drepte, iar mai sus, creneluri. Un alt element ce trimite la același mediu artistic este însuși portalul din centrul paftalei, ce prezintă analogii cu portalele, cu rol pur decorativ, de pe fațadele domului din Praga, datorate aceluiași Parler[64].

Îndemnul de a făuri în aur masiv un decor de cetate de proporții impresionante pentru o bijuterie pare a-i fi venit acestui excelent meșter de la însăși strălucirea reală a cetății regești a Pragăi, unde Carol al IV-lea a ridicat palatul regal „cu acoperișuri aurite", după modelul castelului Luvru de pe malurile Senei[65], ceea ce a inspirat denumirea – prin extensie – a întregului oraș „Praga de aur".

Analiza costumelor personajelor care animă decorul arhitectural al paftalei ar putea confirma atât datarea, cât și localizarea piesei de care ne ocupăm. Într-adevăr, cu toată micimea lor, cele două personaje din balcoanele bijuteriei prezintă o serie de detalii care pot fi remarcate și la înfățișarea unei perechi de îndrăgostiți de pe carcasa de fildeș a unei oglinjoare din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, păstrată la British Museum, dar provenind din Franța[66]. Atât cavalerul figurat pe pafta, cât și cel de pe oglindă, sunt îmbrăcați în tunica numită *cotte hardie*, care coboară până deasupra genunchilor, ajustată pe piept, talie și coapse și închisă în față cu nasturi. Năsturașii foarte apropiați permit să se strângă mânecile de la cot la pumn. Merită să subliniem faptul că voievodul Vladislav I, cel în al cărui mormânt a fost găsită paftaua, fusese înhumat cu un costum din același model[67] (dacă luăm în considerație că turnul lui Peter Parler din Praga a fost înălțat în 1372 și că voievodul a murit în 1374/75, deducem că el a purtat bijuteria nu cu mult înainte de sfârșitul său, în intervalul 1372-1374/75). În jurul șoldurilor, cavalerul de pe pafta și cel de pe oglinda de la British Museum apar încinși cu centura cavalerească, iar pe cap poartă „chapelul" festonat în dinți de fierăstrău (*barbelée*), cu un moț lung până la talie.

Pieptănătura domnițelor de pe carcasa de fildeș și paftaua de la Argeș ne apare, de asemenea, identică: părul, despărțit printr-o cărare în mijlocul creștetului, este împletit în două cozi aduse în fața urechilor și ridicat pe tâmple, așa cum constatăm și la statuia Jeannei de Bourbon, de pe portalul bisericii Celestinilor din Paris, păstrată în Muzeul Luvru (datată 1375)[68].

Așadar, veșmintele celor două personaje care apar pe balcoanele bijuteriei ne evocă moda din Franța celui de-al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

Pe de altă parte, analizând chipul feminin al lebedei de pe placa emailată a paftalei, constatăm că el se prezintă cu totul altfel decât chipul domniței din balcon. Realizate la o scară mult prea mică pentru a permite preciziuni, aceste trăsături apar totuși caracteristice, datorită migalei cu care au fost lucrate. Ceea ce la o primă examinare ar putea să pară o pieptănătură cu inele mărunte, lipite de ovalul feței, este în realitate o scufă feminină de tipul celor ce se confecționau obișnuit din mătase sau alt material de preț, cu un „burlet" care încadra fața și se prelungea (cu o întrerupere acolo unde trebuia să se îndoaie în unghi pentru a urma linia omoplaților) de jur împrejurul scufei. Acest burlet se confecționa din mătase, cu o umplutură care să-i dea forma cilindrică, adăugându-i-se ornamente exterioare.

Scufe asemănătoare cu aceea reprezentată la lebăda cu cap de femeie de pe pafta găsim la reprezentarea sculptată a Mariei d'Ormond, din monumentul funerar al cavalerului François de La Sarra, lucrat în anii 1363-1370, de care ne vom ocupa mai departe, apoi la sculptura în lemn înfățișând pe Maria Magdalena, păstrată la

Kunst-Halle din Hamburg (datată 1380)[69], cu burletul striat pe lat, probabil cu ajutorul unei sârme de metal prețios, la monumentul funerar al Gudelei von Holtzhausen, lucrat în 1393 și așezat în domul din Frankfurt[70], iar o scufă aproape identică, la una din consolele „Fântânei frumoase" din Nürnberg, databilă 1385-1396[71].

Veșmintele personajelor din balcoane (cavalerul și domnița) se leagă stilistic de Franța, iar scufa lebedei cu cap de femeie, mai degrabă de lumea germanică. Acest fapt ar putea fi considerat deconcertant, dar el poate veni în sprijinul localizării în Praga lui Carol al IV-lea a bijuteriei, deoarece, așa cum se știe, influența colonilor germani, participarea la cruciade ca și legăturile strânse pe care curtea de la Praga le întreținea cu regii Franței au favorizat un expresiv stil „internațional"[72]. Să nu uităm, de asemenea, că împăratul Carol al IV-lea chemase în Praga cei mai iscusiți arhitecți și sculptori ai Franței și Germaniei[73]. Relațiile strânse ale Transilvaniei – de unde proveneau și frații clujeni Martin și Gheorghe – cu Praga pot explica și prezența paftalei la curtea transalpină a Țării Românești[74]. Merită a fi subliniat faptul că aceeași atmosferă „internațională" de la curtea de o necontestată strălucire în această parte a Europei a împăratului Carol al IV-lea poate fi constatată și la reședința domniei din Argeș. Vladislav I a fost înhumat cu un costum asemănător cavalerului de pe pafta, cum am mai menționat, iar doamna Ana, din tabloul votiv, apărea cu o scufă de model german-central european, cum constatăm la lebăda cu cap de femeie. Doamna poartă, pe lângă coroană, un burlet ornat cu fluturi, probabil de metal prețios, care se întrerupe în dreptul cerceilor și continuă, ca bordură a scufei, în jurul umerilor. Deoarece coroana acoperă creștetul capului, burletul pus pieziș este văzut în *raccourci* și aceasta a dus la confuzii de interpretare.

Aceste asemănări între inventarul funerar și elementele din portrete, explicabile prin faptul că tabloul votiv este zugrăvit cu numai cinci-șase ani înainte de moartea voievodului, ne permit să afirmăm o dată mai mult că paftaua a fost lucrată între anii 1372 (zidirea turnului-poartă a lui Peter Parler) și 1374/75, anul sfârșitului voievodului Vladislav I.

După ce am datat și localizat paftaua de care ne ocupăm, rămâne să precizăm semnificația personajelor care o animă. În ceea ce privește perechile galante, ele erau, după cum am văzut în acest capitol, în gustul epocii și ilustrau, o dată cu influența lui Ovidiu asupra literaturii europene, afirmarea tot mai curajoasă a unor sentimente laice, multă vreme tăinuite[75].

Literatura galantă consacră duete memorabile. În romanele clasice traduse, episoadele de dragoste sunt multiplicate[76] și puse în bătaia reflectorului: în romanul Troiei, de pildă, Iason și Medeea, Diomede și Briseis, Achile și Polixenia, rămân îndelung „la față de cortină", încetinind ritmul povestirii. Secolul al XIII-lea vede înflorind romanele galante *Florian et Florette*, *Mérangis et Guinglain*, *Flore et Blancheflore*, *Aucassin et Nicolette* etc. Multe din aceste perechi dialoghează și uneori acționează pe un decor fix de arhitectură. Astfel, în romanul *Guigemar*, eroul, rănit de o zână, zace la piciorul unui donjon de marmură verde, unde trăiește închisă tânăra soție a unui bătrân gelos. În romanul *Le bel inconnu*, personajul ajunge, după o complicată intrigă, la insula de aur. Zîna îl primește în palatul său, ținându-l însă la distanță. Blancheflore suspină în „tour as puceles", iar în poemele alegorice ale lui Hadamar de Laber, din 1315, tânărul Amor reușește, grație virtuților sale, să pătrundă în castelul dragostei[77].

Dacă despre cavalerul și domnița din balcoane putem deduce, în mod sigur, că reprezintă o pereche de îndrăgostiți, ființa din arcada intrării ridică probleme mai greu de soluționat. Faptul că ea poartă părul ascuns sub o scufă arată că nu este o altă ipostază sau o metamorfoză a fecioarei din balcon (cu capul descoperit), ci o altă

întruchipare, pe care artistul a ținut să o înfățișeze cu cap de femeie. Evident, lebăda ciudată trebuie pusă în legătură cu celelalte două personaje (de care se desprinde nu numai prin ciudățenia ei, ci și prin proporțiile mai mari și întunecimea contrastantă cu strălucirea aurului), și raportată la literatura timpului, mai cu seamă la operele de artă, în primul rând la obiectele galante la care ne-am referit în acest capitol, la carcase de oglindă, casete de bijuterii, piepteni și alte ustensile mărunte de podoabă.

Reprezentarea unei păsări sub poarta unei cetăți se remarcă în iconografia laică medievală încă din secolul al XII-lea. Pe un pfennig al lui Burckhardt al II-lea von Falkenstein (1142-1174)[78] constatăm, sub cele două turnuri unite printr-un edicul al unui castel, un șoim. Locul șoimului îl ia pe moneda lui Walter al II-lea von Arnstein (1135-1168) un porumbel[79]. Uneori, această pasăre are un caracter legendar, ca și lebăda paftalei de la Argeș. Pe o monedă din Altenburg, într-un patrulob, este reprezentat, sub turnurile unui castel, un cocor, cu inscripția „Luteger me fecit sculpter de Altenburg", ceea ce a permis identificarea lui Lüdecke, cocorul din poezia Rinhart Fuchs din secolul al XII-lea al alsacianului Heinrich de Glichesaere[80].

O figurație monetară care amintește și mai îndeaproape de bijuteria de la Argeș se află pe o altă monedă a lui Burckhardt al II-lea von Falkenstein, unde găsim sub șoimul adăpostit în poarta cetății[81] pe Adam și Eva, cu pomul paradisului în mijloc.

Motivul porții de cetate cu o pasăre sub arcadă, împrumutată de la recuzita heraldică sau de la legendele populare, uneori asociată cu o temă ușor licențioasă prin natura ei, cum este aceea a „păcatului" primilor oameni, se întâlnea deci în arta evului mediu.

Pasărea reprezentată pe paftaua de la Argeș ne apare însă ca o alcătuire fabuloasă, cu trup de lebădă și cap de femeie. Este exclus să avem de-a face cu o harpie, descrisă de Virgil ca „un monstru cu cap de femeie, corp de vultur, cu plisc și unghii ascuțite"[82], sau cu o lamie, pasăre cu picioare de cal[83].

Este puțin probabil, dar nu exclus, ca personajul mitologic să fie o sirenă, cu chip feciorelnic și trup de pasăre[84], deoarece această pasăre nu prezintă un contur care să o definească ea ar fi putut fi o lebădă. „De unde vă vin penele și labele de păsări, când aveți figuri de fecioare?" se întreabă Ovidiu, în *Metamorfoze*, și poetul oferă următoarea explicație: „Era pe când Proserpina culegea flori primăvăratice și voi, sirene, vă găseați în tovărășia ei, o învățați să cânte <în momentul în care zeița a fost răpită de Platon – *n.n.*>. Zadarnic ați căutat-o pe Proserpina pe tot pământul. Ați intrat și în apă, pentru ca și marea să aibă spectacolul afecțiunii voastre. V-ați dorit să puteți pluti deasupra valurilor cu aripile ca niște rame. Zeii v-au ascultat rugămintea și v-au acoperit trupul cu un sălbatic penaj. Dar pentru ca și cântecele voastre melodioase, făcute pentru a încânta urechile și pentru ca talentul natural al voastre să aibă întotdeauna aceeași limbă în serviciul lui, ați păstrat chipul de fecioare și vocea omenească"[85].

Considerate ca simboluri ale Luxurei, ale tentației diabolice, sirenele vor să însemne „femeile nebune" <vezi Fecioarele nebune din alaiul Prințului lumii, de care ne-am ocupat într-un capitol precedent – *n.n.*> care atrag pe bărbați prin farmecele lor"[86]. *Fiziologul* medieval descrie sirena ca pe o femeie de la ombilic în sus și ca pasăre în partea inferioară. *(Phisiologes dit que la Séraine porte semblance de feme de ci al nombril et la partie d'aval est oisel)*[87]. *Bestiarul* lui Guillaume, cleric din Normandia, notează la 1211 că:

„De la centură în sus
În chip de femeie ne apare
Dar partea rămasă se prezintă
Ca pește sau ca pasăre“[88].

După această descriere, sirenele sculptate în epoca romanicului, mai cu seamă în secolul al XII-lea, se vădesc păsări numai până la mijlocul trupului, spre deosebire de lebăda din pafta, care ne apare în întregime astfel, cu excepția capului[89].

Mai verosimilă ni se pare intenția artistului de a fi reprezentat o lebădă ca atare, deoarece majoritatea trăsăturilor acestei păsări sunt distincte.

Legendele nordice relatează atât despre lebede fără trăsături umane, dar cu virtuți omenești, cât și despre o serie de personaje care dovedesc facultatea de a se metamorfoza din fecioare în lebede. Dintre legendele cu femei-lebădă (care generează și romanul iberic *Dolopatos*, tradus în latinește și franțuzește), desprindem următoarele versiuni apropiate de reprezentarea de pe pafta: un tânăr zărește pe plajă trei fete, cu veșmintele lor de lebede lăsate în iarbă. Tânărul răpește cămașa celei mici, care îi cade în genunchi, implorându-l să i-o dea. Se căsătoresc și, după șapte ani, soțul comite imprudența să-i dăruiască veșmântul păsăresc. Lebăda își ia zborul. Aceeași temă se întâlnește și în Franța:

„Într-un bazin se scăldau
trei fecioare mândre și luminoase
care după frumusețe semănau a fi zâne“ etc.

Cămășile sunt răpite și fecioarele reținute.

În „lais“-ul *Désiré*, cavalerul zărește în pădure o fecioară cu un șal alb ca îmbrăcămintea lebedelor[90].

Metamorfoza fecioarelor în lebede, după căsătorie, ar conveni reprezentării personajelor de pe pafta, dar decorul acesteia este citadin, nu rustic, ca în povestirile de mai sus.

O altă legendă care s-ar potrivi la prima vedere cu scena paftalei este *Frumoasa adormită*, din cântecul *Nibelungilor*, care a fost reluată de frații Grimm în *Domnița cea vrăjită*. Sigdrifa, numită și Hild, este o valkirie; regele Agnar, fratele lui Auda, îi este stăpân, deoarece a eliberat-o de veșmântul de lebădă. Ea îl iubește și îi favorizează o victorie în războiul cu bătrânul rege got Hyalmgunar, cu toate dispozițiile contrare ale regelui Odin. Pntru a o pedepsi, Odin o înțeapă cu un spin și o cufundă în somnul magic, așezând-o în muntele Hindarsjall, în castelul Skatalund, în jurul căruia el ridică o barieră de flăcări. Siegfried trece totuși prin această barieră și o trezește din somnul vrăjitoresc[91]. Presupunând că paftaua ilustrează întâlnirea dintre Siegfried și Sigdrifa, este greu să admitem că ființa dintre ei este fosta reprezentare a Sigdrifei, care fusese lebădă înainte de a se mărita, deci pe vremea când purta capul neacoperit. Pe de altă parte, caracterul galant al paftalei nu se potrivește cu firea aspră a eroilor legendei de mai sus, care a fost umanizată considerabil în versiunea din secolul al XIX-lea a fraților Grimm.

În legendele nordice, lebedele apar în general ca eroine ale unei mitologii războinice și ele capătă un aspect sumbru, numindu-se în *Edda* „fecioare ale morții“, deoarece pregătesc sfârșitul sângeros al zeului Baldr[92], iar în *Nibelungi*, moartea lui Hagen[93]. Este greu să ne închipuim o valkirie, cu sabie și scut, așa cum apare de pildă pe un frumos platou emailat păstrat în castelul Meinberg[94], în mijlocul unui galant cuplu amoros inspirat de literatura lui Ovidiu.

Pentru a găsi semnificația lebedei de pe bijuteria de la Argeș, ni se pare mai indicat să pornim nu de la literatura epocii, pentru a ajunge la figurarea ei pe obiecte de uz laic, ci de la acestea din urmă.

Remarcăm că aproape întotdeauna, o dată cu reprezentarea celor doi îndrăgostiți, se plantează în mijlocul scenei și simbolul sentimentelor lor, așa cum însuși decorul capătă uneori, în teatru feudal, importanță simbolică, redus la esențial și așezat în centru (de pildă, zidul care-l desparte pe Piram de Thisbe).

Vedem astfel, pe o miniatură din manuscrisul *Der Welschen Gastes*, al lui Thomassin von Zerclaere[95], din 1380, un cavaler și o domniță încadrând un copac cu două trunchiuri împletite, care le simbolizează – ca și hulubii cu gâturile petrecute – sentimentele. De asemenea, pe carcasa oglinjoarei păstrate la British Museum[96], personajele – ale căror costume ne apar, după cum am văzut, foarte asemănătoare celor de pe paftaua de la Argeș – sunt reprezentate în fața a două clădiri situate în imediata vecinătate, deci dispuse simetric la extremitățile scenei, în vreme ce inima, simbolul relațiilor lor, se află la mijloc.

Întreaga scenă ilustrează, pentru versiunea din lumea germană, o *Sage* – proverb popular –, care în versurile lui Rainmar von Hagenau sună astfel:

„Dragostea este nevăzută...
Minune, inima nu mai aparține celui care iubește...“[97].

Aceste două obiecte au ca simbol al dragostei o reprezentare frumoasă, un copac, o inimă. De multe ori însă, în viziunea scenelor idilice, pline de grație și delicatețe, intră un simbol mai frust, contrastant, amintind atât de gustul anticilor pentru astfel de îngemănări (Pan lângă Naiade, Vulcan lângă Venus), cât și de cel al lumii medievale, care a asociat în catedrale chipuri feciorelnice cu cele ale demonilor.

În scena numită *Domnița cu licornul*[98], animalul fabulos, simbol al cerbiciei învinse de puritate, este figurat în centru, între cei doi îndrăgostiți, dar un alt cuplu – țesut pe un covor din Basel, păstrat în Schlossmuseum din Berlin – ne apare despărțit de un grifon.

„Frumoasă doamnă“, cere cavalerul pe o bandă care îi exprimă simțămintele, „grațiază-mă cu o dragoste dreaptă!“.

„Grifonul mi-a înțepat privirea. Dragostea dreaptă îndepărtează pământul“, mărturisește domnița[99].

Constatăm deci că grifonul, care în mitologia feudală apare de obicei ca paznic, joacă aici rolul lui Amor. În cazul de față, dragostea care-i unește pe protagoniști este dreaptă, adică onestă[100]. Vom observa însă că în cazul paftalei de la Argeș, lebăda cu chip de femeie nu mijlocește propriu-zis amorul celor doi protagoniști, ci îl contemplă oarecum din afară, din întunecimea adâncă a portalului. Artistul a urmărit să ne înfățișeze un personaj antinomic față de cei care dialoghează în cetatea de aur, o alcătuire ținând mai degrabă de tenebrele infernului. Este o ființă care se apropie în esență de micii dragoni, de acele salamandre cu cap de femeie care pândesc fericirea îndrăgostiților sculptați în fildeș pe carcasele oglinjoarelor din evul mediu. Ca și acești mesageri ai diavolului, lebăda ne sugerează luxura, păcatul pământului și moartea, coruptibilitatea biologică.

Dar am numit-o pe Venus, simbolizând această primejdie „carnală“, care-i pândește pe îndrăgostiți. Încă din antichitate, lebăda, prezentată de mitologie ca animal amoros prin excelență, a fost unul dintre simbolurile cele mai des întâlnite ale zeiței. Numeroși poeți cântă lebedele care îi trag carul sau o poartă prin văzduh[101], așa cum

le fixează și iconografia timpului[102]. Este adevărat că n-o găsim pe Venus figurată în lebădă, dar cuplul Venus-lebădă era atât de popular în antichitate, încât în orașul Kamarina, în Grecia, el apărea și pe monede[103]. Ne pare firesc ca din acest cuplu să se fi figurat în evul mediu o ființă asemănătoare centaurului antic – care contopește calul și călărețul –, o lebădă cu capul Venerei.

Presupunem, prin urmare, că așa cum „Frau Welt" a fost reprezentată în portalul catedralei din Freiburg-am-Breisgau ca o femeie acoperită de o piele de țap (în loc să apară călare pe acest animal lasciv, ca de pildă la catedrala din Auxerre), tot astfel echivalentul ei antic (dar preluat de evul mediu), zeița Venus, cu o semnificație asemănătoare, însoțită de o lebădă, a putut fi contopit de făurarul paftalei de la Argeș cu atributul său, înfăptuindu-se o femeie lebădă, care amenință cu influența ei lascivă, diabolică, amorul suav al celor doi tineri.

Iată deci cum semnificația temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți poate fi identificată și la Prințul lumii și Doamna lumii. Aceștia din urmă trăiesc aceeași corupție, într-una din cele două ființe ale lor (morale dar și trupești), pe care o întâlneam la tema Întâlnirii... Venus, Doamna lumii sau atributele ei infernale, care amenință viața lipsită de griji a cavalerilor, se strecoară și în micile obiecte de podoabă, după ce în tema Întâlnirii... răsăriseră din trupurile deja lipsite de viață ale acestora. Paftaua de la Argeș constituie un frumos exemplu al contrastului dintre concepția liberală cavalerească și poziția Bisericii. Dar Prințul lumii sau Doamna lumii nu prezintă decât o introducere a conflictului propriu-zis, care va avea loc la mijlocul secolului al XIV-lea, ilustrat de celebra frescă Triumful morții, din Campo Santo al orașului Pisa.

## Note

1 J. Nadler, *Literaturgeschichte des deutsches Volkes*. p. 73.

2 Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949, p. 2-5.

3 Julius Schwietering, *Die Deutsche Dichtung des Mittelalters*, Postdam, f.d. p. 293-296.

4 Joseph Bédier și Paul Hazard, *Histoire de la littérature française*, vol. I, Paris, 1923, p. 17.

5 J. Nadler, *op. cit.*, p. 117.

6 Paul Wiegler, *Geschichte der deutschen Litteratur*, Berlin, 1930, p. 64.

7 Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, 1954, p. 120 și 128; Leo Pollmann, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs*, Frankfurt-am-Main, 1966, p. 288, sqq.

8 J. H. von Hefner-Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Geratschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhundertes*, (ed. II) vol. III, Frankfurt, 1882, p. 10.

9 J. Schwietering, *op. cit.*, p. 293; Hugo Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgartt, 1959, passim.

10 G. Duby, *op. cit.*, p. 12.

11 J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, p. 10, 156 și 161.

12 F. Mossé, G. Zink..., *Littérature allemande*, Paris, 1959, p. 167.

13 Vezi p. 84.

14 P. Wiegler, *op. cit.*, p. 67; Neagu Djuvara, *Civilisation et loins historiques*, Paris, 1975, p. 231.

15 P. Wiegler, *op. cit.*, p. 64.

16 Émile Faguet, *Histoire de la littérature française depuis les origines jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1921, p. 67.

17 J. Huizinga, *op. cit.*, p. 116.

18 E. Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (tr. în l. română), Bucuresti, 1967, p. 147.

19 E. Dermenghem, *Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les Arabes précurseurs des poétes d'oc.* în „Cahiers de Sud", Paris, 1942, p. 27.

20 René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963, p. 54-57.

21 André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 270. Această dihotomie a amorului profan va fi revizuită de Marsilio Ficino în vremea Renașterii, care distinge trei forme de dragoste: amorul contemplativ, care precede bucuriile pure trezite de frumusețe, amorul adaptat la viața activă, care nu iese din cercul omenescului și, în sfârșit, amorul voluptuos, care face să nu putem distinge pe om de animal. (A. Chastel, *Marsille Ficin et l'art*, Geneva, 1954, p. 122).

22 Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie* (tr. în l. franceză), Paris, 1967, p. 159.

23 *Ibidem*, p. 157.

24 *Ibidem*, p. 171.

25 Poemul didactic al lui Thomassin von Zerclaere, *Der Welschen Gastes*, a fost scris prin 1213 (E. Panofsky, *Essai*..., p. 159).

26 E. Panofsky, *Essai*..., p. 162 și p. 162, n. 3.

27 C. D. Gilbert, *Blind Cupid*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXXIII (1970), p. 305.

28 E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e en France*, Paris, 1902, p. 148; idem, *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris, p. 321.

29 Louis Grodecki, *Ivoires français*, p. 114.

30 E. Panofsky, *Essai*..., p. 157.

31 L. Grodecki, *op. cit.*, p. 121-122.

32 A. Parmentier, *Album historique*, II, Paris, 1909, p. 174, fig. „Venus et Bel Accueil" și „Comment le dieu d'Amour reçoit Faux-Semblant à sa cour".

33 J. Nadler, *op. cit.*, p. 74.

34 G. Swarzenski și Rossy Schilling, *Die illuministischen Handschriften*, Frankfurt, 1929, p. 97.

35 O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era*, Londra, 1909, pl. XCI, fig. 385. Piesa este datată „sfârșitul secolului al XIV-lea" (*ibidem*, p. 131). Analiza costumului la E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'epoque carolingienne à la Renaissance*, vol. III, Paris, 1872, text p. 289, fig. 12, p. 293.

36 R. Nelli, *op. cit.*, p. 54.

37 Succesiunea cronologică a valvelor de oglinzi la J. G. Cornille, *L'Ornamentation des valves de miroir du XIV^e siècle* (în mss.), care a avut amabilitatea să ne pună la dispoziție lucrarea sa. Îi mulțumim și pe acestă cale.

38 Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, nr. 1057.

39 A. Parmentier, *op. cit.*, Paris, 1909, p. 161. Vezi doi „amorini" care poartă un scut (cu o rază drept emblemă) deasupra unei perechi de îndrăgostiți, la O. M. Dalton, *op. cit.*, p. 131 și planșa XC, fig. 383.

40 R. Koechlin, *loc. cit.*

41 L. Réau, *Iconographie*..., I, p. 128.

42 A. Parmentier, *op. cit.*, p. 161.

43 Vezi nota 7.

44 R. Koechlin, *loc. cit.*

45 J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960, p. 63.

46 *Ibidem*, p. 64, fig. A, p. 65, fig. C.

47 *Ibidem*, p. 66, fig. C.

48 M. Aubert, *La sculpture française au Moyen Âge*, p. 297 și fig. de la p. 300.

49 Vezi p. 82.

50 R. Koechlin, *op. cit.*, nr. 1015-1037.

51 *Ibidem*, nr. 1079.

52 *Ibidem*, nr. 1067.

53 E. Mâle, *Art et artistes*..., p. 323.

54 Charles Sterling, *Le style courtois international (1375-1425)*, în *L'art et l'homme*, vol. II, Paris, 1958, p. 553 sqq.

55 V. Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeș*, în „Buletinul Comisiei monumentelor istorice", X-XVI (1917-1923), p. 62. Vezi cap. „Necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș", în *Artă medievală*, vol. I.

56 V. Drăghiceanu, *op. cit.*, fig. 55, p. 59. Broderia de mărgele fine, divers colorate ale paftalei, amintește de centura cavalerului Konrad Heideck, mort în 1357 (J. H. von Hefner-Alteneck, *Trachten*

*Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhundertes*, ed. II, vol. III, p. 181).

57 H. Karlinger, *Die Kunst der Gotik*, p. 506.

58 Pentru turnuri figurate pe scuturi heraldice vezi E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, vol. V, Paris, 1861, p. 558; vol. VI, p. 108 și 218. Pentru monede și sigilii, A. Parmentier, *Album historique*, vol. II, passim.

59 Reprodus în E. E. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. V, p. 254.

60 Reprodus în J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, vol. III, p. 208.

61 J. Bédier și P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, vol. I, p. 16. Vezi și Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, București, 1976, p. 270.

62 Apuleius, *Les Métamorphoses* (ed. V. Bétoland), Paris, 1873. Iată descrierea palatului (cartea a V-a): „Lambriurile plafonului, artistic sculptate în fildeș și în lemn de lămâi, sunt rezemate pe coloane de aur. Toate zidurile sunt acoperite de reliefuri de argint, care reprezintă animale sălbatice și alte subiecte. Ce fericire de a merge pe perle și diamante (...). Zidurile, cele acoperite de aur masiv, strălucesc de o lumină care le este proprie; astfel, acest palat s-ar fi luminat singur, dacă soarele i-ar fi refuzat scânteierea sa, într-atât apartamentele, galeriile, porțile ele însele făceau să izbucnească străluciri".

63 George Brătianu, *Les fouilles de Curtea de Argesh*, în „Revue archéologique", 5-e série, XIII (1921), pp. 1-23. Aceeași arie, care conferă un „Climat de artă «internațională» la Dunărea de Jos în preajma anului 1400" (cap. 5), este propusă și de R. Theodorescu, *op. cit.*, pp. 233-306.

64 Otto Klezl, *Peter Parler – der Dombaumeister von Prag*, Leipzig, 1940, p. 48; H. Karlinger, *Die Kunst der Gotik...*, p. 426.

65 A. Parmentier, *op. cit.*, p. 102.

66 Reprodus în Leonardo Olschki, *Romanische Literaturen des Mittelalters*, Potsdam, 1928, fig. 149, p. 212; analiza costumului la E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français...*, III, p. 289, fig. 12, p. 293.

67 Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările române*, București, 1970, p. 102-104; Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 14-15; vezi cap. „Necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș" în *Artă medievală*, vol. I.

68 Reprodusă în Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, vol. III, fig. 191, p. 108.

69 *Deutsche Köpfe des Mittelalters* (ed. Hamann), Marburg, 1922, pl. 31.

70 Reprodusă în J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, vol. III, fig. 201.

71 Reprodusă în Max Sauerlandt, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig, f.d., p. 56.

72 A. Parmentier, *op. cit.*, p. 102.

73 V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 319; Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 309.

74 În legătură cu bijutierii din Țara Românească și relațiile culturale cu Europa centrală, vezi Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun...*, p. 45, n. 63. De asemenea, interesanta lucrare a Utei Monika Schwob, *Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und der Deutschen im Stüdosten im 14 bis 16. Jahrhundert*, München, 1969, p. 79-81. Vezi și n. 67.

75 Paul Wiegler, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1930, p. 64.

76 J. Bédier și P. Hazard, *Histoire de la littérature française...*, vol. I, p. 17.

77 F. Mossé, G. Zink..., *Littérature allemande*, p. 167.

78 Reprodus în Kurt Lange, *Münzkunst des Mittelalters*, Leipzig, 1942, fig. 38, p. 73.

79 *Ibidem*.

80 Arthur Suhle, *Münzbilder der Hohenstaufenzeit*, Leipzig, 1938, fig. 24, p. 68.

81 *Ibidem*, fig. 7, p. 34.

82 *Eneida*, III, 252 sqq. În mitologia greacă, harpiile infestează mâncarea lui Pineu, regele legendar al orașului Salmydessos (Apoloniu din Rodos, *Argonauții*, II, 178 sqq.). În Eneida, ele apar în fața lui Enea, când acesta le cucerește cuibul, insulele Strofade, și batjocoresc mâncarea troienilor. Este evident că o astfel de ființă nu are ce căuta în mijlocul unei perechi îndrăgostite.

83 Lamia fusese iubita lui Zeus și pentru eă Hera, din gelozie, îi răpise copiii, ucidea la rându-i copiii altora. Mai târziu este imaginată sugând sângele tinerilor (E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1902, p. 335; J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, fig. 41, B, p. 95). Desigur că Lamia nu putea mijloci amorul celor două personaje.

84 Ovidiu, *Metamorfoze*, v. 550.

85 *Ibidem.*
86 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomul I, Paris, 1955, p. 121.
87 *Ibidem.*
88 *Ibidem.*
89 *Ibidem.*
90 Iacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Berlin, 1875, vol. XVI, „Schwanjungfrauen", p. 354-356.
91 H. Lichtenberger, *Le poème et la légende des Niebelungen*, Paris, 1891, p. 144 sqq.
92 Ludwid Frauer, *Die Walkyrien*, Weimar, 1845, p. 2 sqq.
93 *Der Nibelunge Not* (ed. Insel-Verlag), Leipzig, 1955, p. 220, XXV.
94 J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, vol. III, p. 158.
95 Reprodusă în J. Nadler, *Litteraturgeschichte des deutschen Volkes*, p. 74.
96 Vezi n. 39.
97 P. Wiegler, *Geschichte der deutschen Literatur*, p. 66.
98 Reprodusă de H. Karlinger, *Die Kunst der Gotik...*, p. 382.
99 *Ibidem*, Tabl. XXXVI, p. 647, datat „mijlocul secolului al XV-lea".
100 Julius Schwietering, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, Potsdam, f.d., p. 296; cf. Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949, p. 2 sqq.
101 Hotațiu, *Carmina*, III, 28, 14; IV, 1, 10; Ovidiu, *Metamorfoze*, X, 717.
102 G. Perrot, *Histoire de l'art danms l'antiquité*, Paris, 1914, t. X, pl. XX; R. Schöne, *Grieschische Reliefs aus athenischen Sammlungen*, Leipzig, 1872, pl. 32, 130, p. 64; O. Bendorf, *Griechische Sicilien Vasenbilder*, p. 76-81; O. Rayet – M. Collignon, *Céramique greque*, pl. X, nr. 2; G. Coutenau și V. Chapot, *L'art antique*, Paris, 1930, fig. 194, p. 233.
103 R. Schöne, *op. cit.*, p. 64.

## Capitolul VI

# FRESCA DIN CAMPO SANTO – PISA

Erich Auerbach observă că acea concepție din *Decameronul* lui Boccaccio, scris în jurul anului 1348, care contravine în mod evident eticii medieval-creștine, este învățătura despre iubire și natură, prezentată, ce-i drept, de multe ori pe un ton frivol, dar totuși foarte sigur de sine. Același autor subliniază conflictul din *Decameron* dintre dorul de viață lumesc și toleranța creștină a vieții, primul devenind acut de îndată ce capătă conștiință de sine. Avem de-a face cu o iubire orientată exclusiv asupra realității din jur, o iubire terestră, fără îndoială[1].

Eroii permanenți ai *Decameronului* sunt un grup de zece persoane, șapte tinere fete și trei cavaleri, care, pentru a se apăra de primejdia ciumei, se hotărăsc să părăsească orașul – cum am văzut – și să se stabilească pe una din colinele învecinate. Ei își organizează timpul cât mai plăcut, aleg de fiecare dată, din ajun, „un rege“ sau „o regină“ care să le prezideze adunarea, iar la finele fiecărei zile, toți cei zece cântă o baladă. Dansul care însoțește versurile baladei urmărește să exprime curgerea nestingherită a vieții care nu poate întârzia prea mult asupra faptelor care o compun[2].

În culegerea *O sută de nuvele*, Boccaccio prezintă o serie de povestiri fără perdea, destăinuite de oameni de curte și de cavaleri, unii de condiție princiară. În sfârșit, în romanul *Filocolo* (Truda iubirii), al aceluiași, găsim un personaj, Florio, care își ia numele simbolic de Filoco, atunci când pornește să își caute iubita, pe Biancifiore și care participă la adunarea unei „curți a amorului“ având loc în Neapole[3].

Personajele din opera lui Boccaccio, evocate în rândurile de mai sus, ca și preocupările și universul existenței lor, pot fi reîntâlnite într-o capodoperă a începutului de Renaștere italiană, fresca din Campo Santo din Pisa, unde întâlnim de asemenea zece personaje surprinse în activități de agrement luxos, de plimbări rupestre, de audiții muzicale și de recitative.

Triumful morții este reprezentarea pictată cea mai cunoscută a Întâlnirii celor trei vii și trei morți, apărând alături de scena propriu-zisă a Triumfului, care împrumută titlul acestei compoziții. Întreaga lucrare este concepută pe două registre. În registrul inferior, în dreapta (privitorului), se află scena Triumful morții, prezentând două părți contrastante: societatea de cavaleri și doamne, înfățișând pe „fericiții acestei lumi“, petrecând într-o grădină, și grămada de estropiați care așteaptă cu nerăbdare moartea. În stânga, poate fi văzută scena Întâlnirii celor trei vii și trei morți. De data aceasta însă, titlul nu acoperă reprezentarea clasică, în pictură, a temei, deoarece locul celor trei cavaleri dispuși în fața celor trei morți era luat de o întreagă cavalcadă.

În partea superioară a acestui registru remarcăm două personaje importante, unul dispus lângă grupul care petrece în grădină, Dea mors, altul lângă cel care vânează, bătrânul pustnic; Dea mors se repede cu coasa către grupul luminat de cele două genii ale sale, iar pustnicul, pe care îl cunoaștem din precedentele reprezentări ale temei Întâlnirii..., desfășoară un filacter pe care se află îndemnuri.

Remarcăm așadar că cele două teme, Triumful morții și Întâlnirea celor trei vii și trei morți, sunt prezentate într-o viziune compozițională unitară: grupului de cavaleri din grădină îi corespunde cel de la vânătoare, iar movilei informe de muribunzi și

infirmi, cele trei sicrie cu cadavre în diverse stadii de corupție. În sfârșit, Moarțea, înfățișată ca o femeie cu coasă, face pandant pustnicului cu filacterul desfășurat. Această dispoziție a personajelor ne va ajuta „să citim" semnificația pe care a urmărit să o imprime artistul întregului ansamblu.

În registrul superior, locul principal îl ocupă peisajul, chipurile umane fiind mai rare și mai puțin importante. Deasupra Triumfului morții constatăm o învolburare de îngeri și demoni care își dispută sufletele celor morți (simbolizate prin mici trupuri fără veșminte), diavolii târându-le către un peisaj stâncos, din care țâșnesc flăcări – aflat aproape de limita superioară a acestui registru – și care ar înfățișa infernul. Nu găsim pandantul acestui mic infern decât într-un fel de paradis terestru monahal dispus deasupra scenei din stânga, aceea a Întâlnirii...

Pe o suprafață care reprezintă cam o treime din întregul registru superior se desfășoară viața calmă a pustnicilor, inspirată în chip vizibil, după cum arată L. Guerry, de lucrarea *Vie des Pères du Désert*, pe care Domenico Cavalca o tradusese cu puțin înainte de pictarea frescei de care ne ocupăm[4]. Este interesant de observat, în legătură cu simetria compozițională de care am amintit mai sus, că grupul pustnicilor care trăiesc o existență idilică într-un peisaj rupestru, îmblânzit de câțiva pomi, dispus în colțul stâng din partea superioară a frescei, corespunde, în diagonală, cu grupul „fericiților acestei lumi", care petrece liniștit în grădina zugrăvită în colțul din dreapta de jos al acestei picturi.

Personajele întregii fresce vădesc multă naturalețe. Atunci când este vorba de o existență statică – ca aceea a grupului de pustnici sau a „fericiților acestei lumi" – sau una dinamică – a vânătorilor sau diavolilor și îngerilor (la rândul lor vânători de suflete) – surprindem trăsăturile lor interioare, pe care le-a intuit și le-a fixat pentru totdeauna artistul.

Grupa „fericiților acestei lumi" stă pe o bancă, într-o grădină smălțuită de flori și împodobită cu crengi ornamentale. O societate compusă din șase cavaleri și patru doamne, cu preocupări atrăgătoare, atât pentru evul mediu cât și pentru zilele noastre. Astfel, unul din cei doi cavaleri ține pe pumnul stâng un șoim de vânătoare, un alt cavaler și o doamnă cântă la chitară și la violă, doi cavaleri dialoghează cu gesturi calme și o pereche de îndrăgostiți își vorbesc din ochi; alte două doamne ascultă fermecate muzica plecându-și capetele pe umeri. Se pare că în momentul „pozei", pe care artistul a conceput-o ca pe un instantaneu modern, cățelușul din poalele doamnei din stânga a lătrat, motiv pentru care stăpâna îi închide botul, unul dintre cei doi cavaleri din spate – din planul doi – îl amenință cu degetul, iar doamna rămasă în picioare, în spatele cântăreței din chitară, duce degetul la buze. Este o atmosferă de „lux, calm și voluptate" după expresia lui Charles Baudelaire. Costumele aparțin mijlocului secolului al XIV-lea italian, și datarea frescei a luat în considerație și acest factor: somptuoase surcote cu mâneci evazate, căzând de la coate, chaperoane și pălării ușoare pe cap.

Din această scenă a Triumfului morții face parte și grupul alăturat, contrastând cu bogăția luminoasă și calmă a „fericiților acestei lumi": o viermuială confuză de cadavre, muribunzi, cerșetori, bătrâni și infirmi, care nu mai au nimic de așteptat de la viitor și care întind mâinile, disperați, ca niște naufragiați ai vieții, după singura lor salvare, după moarte. Dar Dea Mors îi evită și se îndreaptă în chip evident către „fericiții acestei lumi", care nu se gândesc câtuși de puțin la ea și care vor pieri, la rândul lor, desigur, secerați de elanul ei impetuos.

Numeroase cartele cu inscripții moralizatoare înconjoară marea frescă, în realitate admonestări severe, care pot fi găsite și în predicile contemporane ale dominicanilor.

O serie de elemente de concepție și compoziționale merită a fi subliniate la această capodoperă a artei italienești din Trecento, care a făcut obiectul a numeroase studii. În primul rând, faptul că reprezentarea grupei de „fericiți“, inspirând liniște prin verticalitatea liniilor, prin relaxarea psihică a personajelor, tradusă printr-o remarcabilă ordonanță plastică, este încercuită în colțul din dreapta al frescei de un vârtej agitat, care începe cu grupul patetic al estropiaților și se continuă cu lupta pentru suflete dintre îngeri și demoni, pe un fundal de cer vânăt, cu sfâșieri aprinse ca în decorurile furtunoase ale unui El Greco. Vulnerabilitatea echilibrului omenesc, lipsa de perspectivă a măsurilor de pe pământ, valabile pentru o lume neștiutoare, dincolo de care activează forțe străine, înfricoșătoare pentru omul medieval, a fost gândită și ingenios reprodusă de artist, care a imaginat un personaj central, dominându-le prin poziție și mărime pe toate celelalte, Dea Mors, a cărei mișcare pe orizontală, ca și aceea a ființelor cerești din registrul superior, contrastează cu verticalitatea statică a „fericiților acestei lumi“. Dea Mors se înscrie de fapt pe linia virtuală care desparte cele două registre – cel pământesc și cel ceresc –, marcată de asemenea de două perechi de „putti“ idilici, desfășurând un cartel deasupra estropiaților contorsionați de suferințe și purtând două torțe mortuare, ca genii ale morții, luminând „fericiții“, victimele pe care ea urma să le secere.

Dacă partea dreaptă a frescei prezintă în registrul inferior cele două scene („fericiții“ și estropiații) care împreună alcătuiesc tema Triumfului morții, iar în registrul superior, lupta dintre îngeri și demoni pentru sufletele celor morți, partea stângă a lucrării, despărțită de cea dreaptă de un defileu stâncos, ne înfățișează în registrul inferior o singură scenă – ilustrarea temei Întâlnirea celor trei vii (multiplicați aici într-o cavalcadă) și a trei morți – iar în cel superior, două scene: în stânga Viața pustnicilor, în dreapta extremitatea așezării pustnicilor și începutul peisajului infernal, cu vâlvătăi de pucioasă din stânca aridă. Astfel, din punct de vedere compozițional, diferitele părți ale frescei își corespund, din orice parte am citi predica ei și pe orice linii de forță am merge. Compoziția acoperă perfect fondul, permițându-ne să înțelegem ideile exprimate figurativ de către artist.

Scena Întâlnirii celor trei vii și trei morți este concepută, spre deosebire de celelalte reprezentări cu acest subiect pe care le-am trecut în revistă în paginile precedente, la o scară amplă, monumentală. De data aceasta nu trei vii, ci o întreagă grupă de cavaleri și doamne este surprinsă – de ochii pictorului atras de astfel de instantanee – la o partidă de vânătoare, în defileul stâncos al unor înălțimi. Ceea ce imprimă întregului ansamblu o notă cinegetică deosebită sunt cei doi scutieri, unul cu halebardă, altul cărând un vânat, și, pe lângă ei, trei câini de vânătoare (doi care adulmecă și un al treilea ținut în lesă de unul dintre scutieri).

Faptul puțin obișnuit și care dă un sens deosebit gesturilor cavalerilor este că, în fața lor, apar pe neașteptate – cortegiul s-a oprit brusc întâlnind acest obstacol – trei sicrie deschise, în care trei trupuri se găsesc în stare de corupție fizică diferită. Cel din primul plan este de-acum un schelet; în cel de al doilea constatăm corpul inform, descompus al unui prinț, înfășurat de un șarpe. În sfârșit, ultimul, nu de mult decedat, își arată pântecele umflat peste măsură: fusese doctor și din el se strecoară alt șarpe. Pe pieptul său se disting, de asemenea, doi melci.

Atitudinea cavalerilor în această ciudată întâlnire este diferită și ea ne evocă personajele *Lecției de anatomie a profesorului Nicolas Tulp*, a lui Rembrandt, ucenici care reacționează în diferite moduri, în funcție de poziția față de obiectul curiozității, meditației sau temerii lor.

Din cavalcadă fac parte – de la stânga la dreapta – o doamnă cu un cățel în brațe, apoi un cavaler care ține în mâna dreaptă o floare iar cu stânga arată sicriele, și o

doamnă copleșită de spectacol, cu capul lăsat pe umăr. Urmează un alt cavaler, inoportunat de mirosul fad al morții, ținându-și nasul (gest pe care îl întâlnim în scena Învierii lui Lazăr; *Erminia* descrie naturalist, pentru a convinge pe privitorii scenei că nu este vorba de moarte aparentă, ci dimpotrivă, de o moarte reală, cu fenomene evidente de corupție)[5], un al treilea cavaler, cu o pălărie realizată din trei trunchiuri de con suprapuse, un al patrulea, cu șoim, care se înalță în șa pentru a vedea mai bine spectacolul morții. În sfârșit, o doamnă, ducând pe brațe o casetă cu podoabe, o altă doamnă căreia i se distinge numai capul, și doi cavaleri închizând cavalcada (unul dintre ei poartă și el un șoim), dialogând în mod firesc.

Gesturile personajelor din primul plan sunt foarte elocvente și traduc sentimente puternice. Urmează un grup de personaje neutre și cei doi tineri, câtuși de puțin afectați de ceea ce se petrece la câțiva pași, procedeu prin care artistul a ținut să sublinieze că întâlnirea cu sicriele a fost neașteptată și că ea a avut efect, în primul moment, la cei din fruntea cavalcadei. Am văzut că și în scena „fericiții acestei lumi", impresia de instantaneu pe care ne-o lasă atitudinea și reacțiile personajelor este la fel de puternică.

Cavalcada vânătorilor, în realitate o mână de oameni pe un fundal imens și indiferent, rămâne încremenită înaintea corupției fizice care îi umple de oroare, de curiozitate, de compasiune.

În privința identității și rangului personajelor care alcătuiesc această cavalcadă, Giorgio Vasari propune nume sigure. Astfel, cel care își ține nasul ar fi Ugoccione della Faggiolla, cel cu barbă împăratul Ludovic de Bavaria, iar cel cu șoimul, privind înălțat în șa, „Castruccio, senior din Luca, tânăr cu foarte frumoasă înfățișare"[6]. Natural că identificările propuse de Vasari (1512-1574), care trăiește la un secol distanță de pictarea frescei pisane, trebuie primite cu toată rezerva; chiar dacă Vasari a asociat fizionomiile personajelor cu diferite portrete contemporane, nici un detaliu vestimentar sau heraldic nu confirmă rangurile și identitățile propuse de el și, în general, nu ne permite să deducem rolul social al celor înfățișați în frescă.

Cu toate acestea, Karl Künstle[7] scria în 1908 că vânătorii ar reprezenta un nucleu compus din trei regi (a patra, a cincea și a șasea persoană, de la stânga la dreapta, cel care se ține de nas, cel cu pălărie înaltă și cel cu șoim), însoțiți de trei regine (cu capul pe mână, cu caseta de podoabe și cu vălurile fluturânde). Cam tot în vremea aceasta, Willy Storck[8] recunoștea doi regi în cavalerul care se ține de nas și în cel cu șoim, opinând însă că posesorul pălăriei înalte nu ar fi decât prinț.

Reluând problema după o jumătate de secol, Willy Rotzler[9] îl completează pe Künstle, propunând, în afară de nucleul compus din cei trei regi și soțiile lor, și alte grupuri mici în întregul ansamblu. După Rotzler, cavalcada ar fi compusă din următoarele unități: prima grupă ar fi constituită din „conducătorul" („Anführer") vânătorilor (cel care arată cu mâna sicriele) și de doamna care îl însoțește cu cățelul în brațe. Ar urma cei trei regi, prezentați alături, cu soțiile lor (acestea din urmă ocupând al treilea, al șaptelea și al optulea loc). O grupă aparte ar constitui-o cavalerul cu șoim și cel care încheie convoiul.

Cum am arătat, cei trei regi sunt de vârste diferite: cel care ține un arc în mâna stângă este tânăr, regele din mijloc este în puterea vârstei și, în sfârșit, cel din extremitatea dreaptă, cu părul aproape alb, care ține pe mănușa mâinii drepte un șoim, este cel mai bătrân.

Constatăm deci acest *vado mori*, prezentare a celor trei vârste pe care le-am întâlnit atât de des în picturile din Italia, în primul rând în fresca din Melfi. Miniatura care a inspirat această frescă, către 1270, a fost temeiul reprezentărilor ulterioare a temei Întâlnirii... Faptul că se regăsesc în fresca din Pisa, realizată un secol mai târziu,

aceste caracteristici, vădește, o dată mai mult, preexistența acestei miniaturi model.

Se cuvine totodată să menționăm că, încă din 1907, Georg Vitzhum[10] și, în 1910 Willy Storck[11] au asociat fresca Triumful morții din Pisa, primul cu miniatura din *Psaltirea* reginei Bonne de Luxembourg (1332-1349), și cel de al-doilea, cu miniatura de la Biblioteca Magliabecchiana din Florența (de la începutul secolului al XIV-lea). În miniatura de la Biblioteca Magliabecchiana găsim imaginile morților având o asemănare foarte mare cu cei din fresca pisană. Cei vii ne evocă, de asemenea, personajele din Melfi, cel de al doilea purtând un șoim, al treilea având degetele înlănțuite, ceea ce arată, o dată mai mult, continuitatea temei Întâlnirii... în Italia și inconsistența ipotezei care susține originile franceze ale temei.

Desigur că fresca pisană a avut în vedere un context iconografic original. Oricum, atitudinea și gesturile celor zece personaje vădesc o unitate structurală, subliniată de artist: fiecare persoană se manifestă după propria-i psihologie și după elementele pe care le avea în față și îi determinau o atitudine sau alta.

Cu toate că a plecat de la un model sau de la modele anterioare, reprezentând Întâlnirea... pictorul din Pisa a multiplicat personajele, fără a păstra independența compoziției centrale, ci dimpotrivă, implicându-i, pe cei trei cavaleri, într-un fel armonios, în ansamblul cavalcadei.

Rotzler nu se mulțumește numai să dividă cortegiul de vânătoare, ci stabilește și o relație între „conducător" și pustnicul cu filacter, fiecare legat de grupul respectiv[12]. Observăm însă că între „conducător" și bătrânul pustnic se interpune doamna cu cățelul în brațe. Totodată, ne apare evident că acest „conducător" întoarce spatele pustnicului, nu dialoghează cu el, ci cu restul grupului, căruia îi arată sicriele.

De fapt, nu vecinătatea personajelor, faptul că ele sunt dispuse alături, ne poate sugera în cazul de față raporturile dintre ele, ci trăirea lor interioară, pe care artistul a știut să o exteriorizeze prin expresiile feței sau gesturile care vorbesc de la sine. Constatăm de pildă că primul cavaler, „conducătorul", privește către cel care se ține de nas, în vreme ce vecinul acestuia din urmă, cavalerul cu șoim, fixează obsedat sicriele.

Așadar, mimica personajelor și mișcarea lor – singurele elemente care ne stau la îndemână pentru a înțelege relațiile dintre ele – ne încredințează că formează un grup compact și tocmai acest fragment reprezintă ținta urmărită pentru intenția moralizatoare a celor care au inspirat fresca.

În ceea ce privește pustnicii, ei sunt înfățișați în activități individuale, ca și personajele cerești care acoperă registrul superior al frescei (în vreme ce în registrul inferior grupurile apar compacte). În peisajul de stânci (același care servește de fundal infernului, unde țâșnesc limbi de flăcări), înviorat de câțiva pomi firavi, trei pustnici desfășoară activități pașnice: unul citește cu glas tare, așezat în fața intrării capelei, un al doilea, sprijinit în cârji, ascultă textul religios, iar un al treilea mulge o căprioară. Evident, Künstle nu avea dreptate considerând prezența pustnicilor un simplu „stafaj"[13]. Cei trei pustnici din partea superioară fac parte din aceeași comunitate cu al patrulea, care desface filacterul cu inscripție în fața vânătorilor surprinși de apariția celor trei sicrie. Pustnicul cu filacter le amintește cavalerilor evanescența îndeletnicirilor omenești și folosul vieții contemplative.

În legătură cu raportul grupului „fericiții acestei lumi" și cavalcada vânătorilor s-au exprimat opinii interesante. S-a susținut, anume, că personajele din grădină sunt aceleași cu cele de la vânătoare, unde ele apar cu alte costume și într-o altă ambianță. Stephan Kozáky este de părere că numai o parte din personaje (de pildă doamna cu cățelul) apar în ambele scene[14].

Rotzler combate opinia că aceleași personaje se repetă în cele două grupe. El vede societatea care ascultă muzică în grădină ca desprinsă din *Decameronul* lui Boccaccio, în vreme ce vânătorii au un alt aspect[15].

Subscriem și noi la opinia lui Rotzler. Vom observa, în primul rând, că scenele zugrăvite în întregul ansamblu din Campo Santo din Pisa nu constituie înșiruirea unor momente dintr-o povestire sau parabolă. Impresia de „instantaneu", asupra căreia am insistat în legătură cu înfățișarea personajelor surprinse cu mișcări firești și nu în atitudini de „poză", poate să se refere la întreaga frescă. Artistul și-a propus să redea câteva scene care se desfășoară simultan: în defileul muntos, în grădina „plăcerilor", în ceruri. Atunci când vom căuta semnificația întregii fresce, vom pune în lumină și această simultaneitate.

Că în scena vânătorii și în cea a „fericirii" nu sunt aceleași personaje, o demonstrează și faptul că artistul ne lasă să presupunem că societatea celor fericiți, luminată de geniile morții, va fi secerată în clipa imediat următoare, cel puțin în parte; deci nu toate personajele ar putea reapărea într-o altă scenă, care – eventual – s-ar succeda în timp. Observăm, în sfârșit, că, fizionomic, cavalerii și doamnele nu corespund și că în scena din grădină nu găsim, de pildă, nici un cavaler cu barbă, cum constatăm în cavalcadă (al cincilea personaj).

Nu este mai puțin adevărat – și faptul nu poate fi neglijat – că, atât în grădină, cât și în defileul stâncos, numărul personajelor este același (zece, din care patru femei), că doi cavaleri poartă șoimi pe pumni și o doamnă un cățel în brațe. Aceste asemănări, care desigur nu sunt întâmplătoare, ne permit să deducem că artistul a urmărit să prezinte două grupe ale aceleiași categorii sociale, aceea a cavalerilor.

Am arătat că cele patru scene terestre prezentate (a „fericiților acestei lumi", a estropiaților, a convoiului de vânătoare și a pustnicilor) pot fi asociate două câte două pentru ilustrarea celor două mari teme: Triumful morții și Întâlnirea celor (trei) vii și trei morți. Iconografia Triumfului morții este asemănătoare cu aceea pe care o constatăm în fragmentele din fresca lui Orcagna din biserica Santa Croce, din Florența[16], și mai cu seamă în compoziția intitulată *Alegoria păcatului și a mântuirii*, păstrată în Pinacoteca din Siena, care se pare că a servit de model frescei din Campo Santo din Pisa. Într-adevăr, L. Guerry arată că moartea este reprezentată, atât în tabloul sienez cât și în fresca din Campo Santo, sub trăsăturile unui balaur înaripat, cu cap de femeie, care agită coasa. După ce a cosit sute de oameni care zac amestecați în primul plan, se îndreaptă către un grup compus din doi bătrâni infirmi, tinere femei elegante și vânători care vorbesc între ei, cu șoimi pe pumni. Bătrâni și tineri, săraci și bogați trăiesc aceeași teroare a morții amenințătoare, aducând rugăciuni lui Iisus de pe cruce[17]. L. Guerry face interesanta observație că „acest grup de penitenți va fi transpus la Campo Santo și în alte reprezentări ale Triumfului morții". (Tabloul din Siena este lucrat la scurt interval după marea ciumă din 1348, deci nu cu mult înaintea frescei din Campo Santo.) Ca și în fresca din Campo Santo, „cerșetorii vor aștepta într-o parte, implorând Moartea să le pună capăt zilelor, iar de altă parte, nepăsători, «fericiții acestei lumi», pe care Moartea îi va alege... În primul plan, călugării, desfășurând mari filactere, invită pe păcătoși la penitență"[18].

Contribuția artistului de la Campo Santo – în afară de compoziția complexă și expresiva înfățișare a personajelor – a fost să lege organic cele două teme deosebite, prin corespondențe subtile, în care grupe și personaje își corespund, atât în privința semnificației lor simbolice, cât și din punctul de vedere al unui contrapunct plastic, de mare rafinament. În cadrul acestor corespondențe, artistul a imaginat în locul celor „trei vii" un grup asemănător – dar nu identic – cu cel al „fericiților acestei lumi". Deschizând în urma pustnicului „raisonneur" o adevărată așezare de „părinți ai deșer-

tului", pictorul a zugrăvit un pandant cavalcadei oprite în fața coșciugelor. El a sugerat balanța Judecății din urmă, mijlocul acesteia căzând pe însuși inexorabilul fenomen al morții și, totodată, a consemnat o treaptă a perfecțiunii, între registrul inferior, acela al întâmplărilor pământești și cel superior, dominat de ființe cerești.

După Rotzler, scena vânătorii și aceea a pustnicilor ar oglindi două moduri de viață: „viața activă" și „viața contemplativă". Viața pustnicilor ar contrasta cu aceea a cavalerilor. Dualitatea „viața lumească" – „viața spirituală" ar lua locul, după Rotzler, dualității, mai vechi, tipic medievală și mai tranșantă „cei trei vii" – „cei trei morți"[19].

Kozáky citește (anecdotic), în felul următor, fresca din Campo Santo: cavalcada este surprinsă de cele trei sicrie cu trupuri în stadii diferite de corupție. Pustnicul (care ține filacterul) coboară din chilia sa în întâmpinarea vânătorilor. Deșertăciunea puterii și frumuseții, vădită de cei morți, este primită în chip diferit de primii trei vânători. Cum am arătat mai sus, Kozáky susține că conducătorul („der Anführer") este cavalerul care înaintează către sicrie și lămurește fără teamă tovarășilor săi imaginea deșertăciunii. (Ar fi prin urmare un fel de dublură laică a pustnicului.) El a înțeles învățătura pustnicilor și vrea să se convertească, încercând să îi convingă și pe ceilalți să întrerupă vânătoarea și să le urmeze exemplul. Cei trei cavaleri din primul plan (în care Kozáky vede, cum am arătat, trei regi) nu îl urmează, ca și primele două doamne. „Conducătorul" grupului urcă în chilia pustnicului și devine el însuși un călugăr. Kozáky consideră că scena pustnicilor ar constitui o urmare a Întâlnirii..., un epilog care ar avea loc după un număr de ani. „Conducătorul" și-ar fi părăsit grupul. Îndrumat de ceilalți pustnici, el ar fi devenit la rândul său „moral și învățat"[20].

Rotzler respinge însă ideea că scena pustnicilor ar însemna o continuare în timp a scenei Întâlnirii... Dar el acordă, ca și Kozáky, o deosebită importanță celui pe care îl privește, din punct de vedere funcțional, ca pe „conducătorul" grupului, care ar juca din punct de vedere compozițional rolul unui pandant (ca reprezentant al celor vii) al pustnicului cu filacter (purtătorul mesajului celor morți). Rotzler nu consideră însă că acest cavaler se va converti și că îi va urma pe pustnici. De asemenea, el nu vede nici un temei în afirmația că grupul pustnicilor este legat direct de scena Întâlnirii... După Rotzler, pictorul pisan a găsit o altă cale, utilizând mijloace narative, pentru a sugera legătura dintre cele două scene.

Rotzler recomandă să luăm în considerație că punctul central din partea dreaptă a frescei este Dea Mors care domină din înălțime întregul grup de estropiați. Apoi, îngerii și demonii care se luptă pentru sufletele lor. Cele două forțe contrarii, invizibile, sunt damnațiunea, sau iertarea și primirea în Paradis. Ele sunt traduse pe registrul terestru în contrastul dintre oamenii zălogiți plăcerilor și cei care au parte numai de dureri. Moartea nu alege însă pe cei care o doresc ci pe „fericiții acestei lumi". Un avertisment asemănător găsim în stânga frescei, formulat figurativ în sicriele deschise, și scriptic, în filacterul pustnicului:

„Se nostra mente fia ben accorta
Tenendo fiso qui la vista offita
La vana gloria vi sarà sconfita
La superbia, comme vedete, morta.
V'accorgerete ancor di questa sorta
Se osservate la legge che v'e scritta"[21].

Dacă judecata noastră este limpede
Fixând această imagine
Deșarta glorie va fi învinsă
Orgoliul, cum vedeți, mort.
Vă veți da seama de soarta voastră
Observând legea care vă este dată.

Nu putem primi explicația lui Kozáky, a evoluției „conducătorului", deoarece nimic nu îl îndreptățește să presupună că acest cavaler va deveni pustnic, că tovarășii

lui de vânătoare nu îi vor urma exemplul etc. Anecdotica este pe de-a-ntregul inventată. Noi am subliniat caracterul de „instantaneu“ al întregii fresce, care alătură scene cu un înțeles asemănător care se petrec însă *simultan* în două locuri diferite.

Opiniei lui Rotzler că personajul central ar fi Dea Mors, pe care o regăsim și în sicrie și în avertismentul pustnicului, i se poate replica considerând cele două mari grupe de cavaleri care, deși nu sunt identice, fac parte din aceeași categorie socială. Aceste grupe nu pot fi împărțite pe unități mai mici sau perechi.

Artistul a urmărit să arate că grupul celor fericiți ignoră moartea, iar grupul vânătorilor o cunoaște în toată goliciunea ei. Prin urmare, nu moartea este personajul principal, cum susține Rotzler, ci grupa cavalerilor. Că vânătorii se convertesc sau nu, pictorul nu ne-o spune și nici nu a urmărit acest lucru. De fapt, cavalcada ignoră viața pustnicilor, nici o privire nu este îndreptată înspre ei, ci este fascinată de morții aflați în stadiu de corupție fizică[22] (cei din ariergardă vădesc însă o voioșie care aduce cu aceea a „fericiților acestei lumi“), tot astfel cum „fericiții“ ignoră pe vecinii lor estropiați care doresc moartea. Ca și în romanul *Varlaam și Ioasaf* – o dovadă în plus că această scriere se află la temeiul temei Întâlnirii... –, sunt prezentate cele două stadii în care se pot afla cavalerii: acela în care ei ignoră moartea (ca Ioasaf crescut între zidurile înălțate de tatăl său, care vroia să îl cruțe de cruzimile existenței), și acela de inițiere (când Ioasaf întâlnește în drumul său un mort).

Rotzler scrie că Întâlnirea celor trei vii și trei morți este o alegorie a deșertăciunii[23]. În realitate, este o alegorie a cunoașterii, ca și esența romanului *Varlaam și Ioasaf*, și ar putea fi intitulată „Drama cunoașterii legilor lumii“.

Așadar, centrul conpoziției îl constituie cavalcada de vânătoare, care are de ales între viața pustnicilor, pe care o ignoră, și aceea a fericiților, care îi este familiară. Pentru prima pledează pustnicul și morții din sicrie, pentru cea de a doua, modul lor de viață. Ponderea cade deci pe lumea cavalerilor, nu pe unul sau altul dintre ei, luați individual. Cei estropiați zac ca o mică grămadă informă, pustnicii sunt câțiva, personajele cerești apar învălmășite, sugerând o nesfârșită rostogolire.

Este adevărat că viața monahală este prezentată într-o lumină favorabilă – ceea ce o îndreptățește pe L. Guerry să afirme că fresca din Campo Santo a fost inspirată de ordinele cerșetoare[24] – și că reflectorul necruțător este îndreptat asupra vieții cavalerești.

Aici este momentul să atragem atenția asupra unor deosebiri importante privind modul în care Biserica catolică și cu osebire ordinele cerșetoare priveau activitățile cavaleriei către sfârșitul secolului al XIII-lea, când apar prezentările temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți sau sculpturile Prințului lumii, înfăptuite după concepția franciscană, și poziția aceleiași Biserici la mijlocul secolului al XIV-lea, când este zugrăvită marea frescă a Triumfului morții.

Dacă reprezentările Întâlnirii... din etapa franciscană sunt legate îndeosebi de temele cristologice ale Patimilor și Punerii în mormânt, deci a absolvirii de păcatul originar – ceea ce deschidea o perspectivă optimistă cavalerilor care-i întâlneau pe cei trei morți –, Triumful morții la mijlocul secolului al XIV-lea apare dominat de scena inexorabilei Judecăți din urmă.

Astfel, în Alegoria păcatului și mântuirii din Pinecoteca din Siena este reprezentată scena Deisis (a Judecății), cu Iisus domnind în glorie, încadrat de Maica Domnului și de Sfântul Ioan Botezătorul[25]. În Triumful morții, zugrăvit de Orcagna în biserica Sf. Croce din Florența, putem distinge Infernul din aceeași Judecată din urmă[26]. În sfârșit, la Campo Santo din Pisa se află, de asemenea, în partea superioară, scena marii Judecăți din urmă, cea la care, după concepția artistului, se hotărau destinele eterne ale pământenilor.

Deoarece în etapa franciscană a temei zugrăvite a Întâlnirii... constatăm că ea se leagă de scena Patimilor sau a Punerii în mormânt, putem afirma că personajele din Întâlnire... ne apar legate de absolvirea, prin sacrificiul lui Iisus, a păcatului originar.

Cunoaștem importanța scenei Judecății din urmă în programul iconografic al bisericilor romane și gotice: compoziția se găsea deasupra portalurilor, ca un memento mori pentru cei care intrau în locașuri. Deoarece, în etapa franciscană a temei Întâlnirii..., reprezentările acestei teme erau însoțite de teme cristologice legate de iertarea păcatului originar, se poate afirma că figurația iertării este mai prețuită decât Judecata din urmă. Aceasta anunță zorile individualismului la începuturile Renașterii. Eliberat de obsesia păcatului originar, omul își va întoarce privirile către realitățile terestre, va trăi în această lume trecătoare, și nu exclusiv într-o existență eternă, cea care va urma după sentința definitivă, finală, a Judecății din urmă[27].

Păcatul originar al lui Adam și al Evei precede existența umană propriu-zisă, în vreme ce Judecata din urmă se deschide către existența celestă, necunoscută. În etapa franciscană a temei Întâlnirii... centrul de gravitate se deplasează, s-ar spune că viziunea despre moarte se umanizează.

Dar o dată cu reprezentarea Judecății din urmă deasupra temelor Întâlnirii... și Triumfului morții, către jumătatea secolului al XIV-lea, acest echilibru dintre păcat și iertare este dispărut și nu îl mai găsim decât în Renaștere, la monumentul cardinalului Jean de La Grange.

În ceea ce privește fresca din Campo Santo din Pisa care înfățișează Întâlnirea..., scena Judecății din urmă se află deasupra grupului de cavaleri care domină registrul inferior, cel asupra căruia s-a oprit atenția artistului. Ceea ce vrea să arate, o dată mai mult, că această reprezentare monumentală a Întâlnirii... vizează categoria socială a cavalerilor: cei care ascultau muzică profană, care vânau prin păduri și se întreceau în lupte de turnir.

Condiția cavalerilor ca indivizi, ilustrată de poemele din secolul al XIII-lea, devine condiția unei categorii umane, înfățișate în grup, având deci caracterul unui fragment viu al unei societăți, fragment care însumează trăsături contemporane, tendință care nu apare la personajele din secolul al XIII-lea.

Înțelegem de ce fresca din Campo Santo din Pisa reprezintă expresia cea mai complexă a temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți. Cei trei morți din această frescă aduc un ultim avertisment unei lumi în plină emancipare, aceea a cavalerilor, pe care Biserica încearcă să-i reîntoarcă la vechea ascultare.

Ne apare evident că modul de viață al cavalerilor este prezentat în contrast cu acela al pustnicilor. La Campo Santo nu constatăm numai pe pustnicul „raisonneur", ci și un fragment rupt din existența cotidiană a acestor călugări, un „instantaneu" la fel de realist ca celelalte, care privesc scenele din societatea vremii. Avem de-a face nu numai cu ilustrarea unei idei în legătură cu condiția umană, ci sunt puse față în față două modalități de a exista pe pământ. Această demonstrație la obiect vădește intenția Bisericii catolice de a-și desfășura pledoaria pe tărâmul artelor plastice, de a pune în fața celor care greșesc dovada erorilor lor.

De fapt, în fața Judecății din urmă, grupul de fericiți nu are nici o posibilitate de a-și modifica conduita: ei vor fi seceraţi înainte de a putea acționa pentru viitorul lor în veșnicie. Doar grupul vânătorilor va avea această libertate: ei pot alege o viață sau alta; până se vor înfățișa în fața Judecății, pot persevera în eroare sau trăi ca pustnicii, cu care – așa cum am arătat –, în momentul instantaneului, nu au nici o legătură. Biserica îi condamnă, dar le oferă și o soluție.

W. Rotzler observă că, în comparație cu reprezentarea zugrăvită a temei Întâl-

Pinacoteca din Siena și fresca Triumful morții din Campo Santo din Pisa prezintă un număr mult mai mare de caractere cu învățăminte pe marginea celor înfățișate, vădindu-se intenția de pledoarie „pro causa" a Bisericii, care nu se mulțumește cu efectul reprezentărilor despre pericolul morții, ci asociază dojeni scrise argumentelor figurative, precizând comandamentele sale morale[28].

G. Duby remarcă de asemenea, într-o profundă analiză, că „fresca Triumful morții se leagă, la Campo Santo din Pisa, de alte două reprezentări, aceea a Judecății din urmă, și a vieții salvatoare a pustnicilor din Tebaida. Toate trei ne apar ca predici de penitență și renunțare... autorul său necunoscut a știut să unească toate mijloacele vizuale de convingere folosite de ordinele cerșetoare pentru educația maselor... două scene se alătură ca două faze de îndemn progresiv al unei predici... Demonstrația predicatorului se insinuează prin acest motiv <al Întâlnirii celor trei vii și trei morți – *n.n.*> până în inima sensibilității mondene... noua pastorală... dramatizează mormântul. Pentru a converti cât mai bine, ea exaltă bucuria cavalerească. Ea decide, în cele din urmă, să hrănească credința omului, punându-i în față sensul tragic al destinului său"[29].

Și Duby insistă asupra ordinelor cerșetoare ca inspiratoare ale frescei din Campo Santo din Pisa, schițând conflictul deschis, după cum am văzut, din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea, o dată cu conturarea Renașterii timpurii, care acum, la mijlocul secolului al XIV-lea, către începutul de maturizare al acestui curent de cultură, va cunoaște o evidentă înfruntare: ... „Într-adevăr, predicatorii, animatorii vieții pioase, descopereau că nu le este cu putință să reprime dragostea de lume, să zăgăzuiască puternicul elan al optimismului laic. Atunci au încercat să folosească în noua lor pastorală emoția efectivă inerentă acestui optimism, inspirând teama de moarte, distrugătoare a plăcerilor lumești. Fresca din Pisa ne pare ilustrarea unei predici"...[30]

Fără să se analizeze conflictul între ordinele cerșetoare și cavaleri, ajuns la apogeu la mijlocul secolului al XIV-lea, s-a legat fresca din Campo Santo, ca și apariția corupției în sculptură (de care ne vom ocupa în capitolul următor), numai de marea ciumă din 1384[31]. Dar și alte epidemii cu caracter devastator au bântuit Italia și Europa înainte de acest an[32].

Așa cum vom arăta mai departe, ciuma a oferit, desigur, un fundal favorabil unor astfel de sumbre reprezentări, dar ea nu a putut să le hotărască. O mai efectivă determinantă a frescei de care ne ocupăm a fost, de pildă, viața ușoară și goana după divertismente care însoțesc de obicei, aceste calamități, și care a hotărât Biserica să afișeze pe pereții așezărilor religioase îndemnurile ei figurative la penitență și reculegere.

Un aspect al ansamblului pictural Triumful morții, important pentru cercetarea noastră, care se ocupă și de reprezentările de cavaleri de la începuturile Renașterii europene, este apariția celor trei morți din scena Întâlnirii celor (trei) vii și trei morți în coșciuge și nu în picioare (aceștia din urmă au apărut la început ca schelete, apoi, mai târziu – cum am arătat –, sub influența ordinelor cerșetoare, în stadii diferite de corupție fizică), ceea ce a antrenat o serie de modificări de conținut. Panofsky a atras atenția supra consecințelor schimbării poziției gisanților din acea verticală în orizontală[33].

În primul rând, scheletele sau trupurile zugrăvite în corupție, reprezentate în picioare și confruntate cu cei trei vii sau cu unul singur, păreau, la rândul lor, personaje – desigur, de o altă categorie –, dar dotate cu unele trăsături omenești. Ele se mișcau, gesticulau, aveau un comportament omenesc, fiind în realitate personificări ale unor ființe defuncte. În cazul frescei de la Campo Santo, morții sunt prezentați

pentru întâia oară culcați în sicrie, cu mâinile petrecute una peste alta pentru odihna veșnică, cu capul pe pernă, cu rigiditatea inexpresivă a cadavrelor.

Această revenire la stadiul elementar, la lipsa de duh a materiei, este subliniată de șerpii și melcii care apar pe trupurile celor defuncți, simboluri ale materiei păcătoase, după cum am văzut, ale satanismului cu care trupul omenesc a părăsit Paradisul. Ne pare semnificativ faptul că legătura dintre pământ și șerpi apare încă din antichitate, zeița Gea fiind reprezentată alăptând șerpi[34]. Broaștele și șerpii erau cei care pedepseau Luxura, desfrâul, legate direct de păcatul originar. Cavalerii trebuiau să vadă, în primul rând, pedepsirea păcatului lor capital.

O consecință a reprezentării orizontale a celor decedați este înfățișarea detaliată a corupției fizice. Trupurile trec prin stadiul tumefierii, apoi într-o vâscozitate verzuie, înainte de a ajunge schelete de culoarea fildeșului.

Înțelegem de ce fresca din Campo Santo din Pisa – asupra căreia am insistat în mod deosebit, ea reprezentând expresia cea mai matură a temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți și, totodată, a conflictului dintre Biserica catolică și cavaleri – a fost aceea care a inspirat, după cum au arătat J. Baltrušaitis și A.M.G. Morganstern, primul monument funerar în care trupul unui cavaler este reprezentat în corupție fizică: cel al lui François de La Sarra. Cei trei morți din fresca de la Campo Santo nu ilustrează numai povestirea sau poema medievală, rămasă necunoscută, a Întâlnirii..., ci devin cadavre propriu-zise, cu stigmatele corupției. Ele servesc drept ultim argument adresat unei lumi în continuă și impetuasă emancipare, aceea a cavalerilor, pe care Biserica catolică încearcă să o aducă la vechea ascultare, chemând-o înaintea Judecății din urmă[35].

## Note

1 E. Auerbach, *Mimesis*..., p. 235 și 243.

2 N. Façon, *Istoria literaturii italiene*..., p. 123-124.

3 *Ibidem*, p. 120-121.

4 L. Guerry, *op. cit.*, p. 50 și 122; F. de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, p. 166-167.

5 M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 185; L. Réau, *op. cit.*, tomul II, II, p. 388.

6 Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților* (tr. în l. română), vol. I, București, 1968, p. 235.

7 Karl Künstle, *Die Legende der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg-im-Breisgau, 1908, p. 54.

8 Willy Storck, *die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten*, Tübingen, 1910, p. 34.

9 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 145.

10 Georg Vitzhum, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, p. 216.

11 Willy Storck, *Die Legende von der drei Lebenden*..., p. 34.

12 W. Rotzler, *loc. cit.*

13 K. Künstle, *loc. cit.*

14 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 147, n. 400; I. Kozáky, *op. cit.*, 1939, II (1), p. IV-V.

15 W. Rotzler, *op., cit.*, p. 147.

16 L. Guerry, *op. cit.*, p. 119.

17 *Ibidem*, p. 28 și 115.

18 *Ibidem*, p. 115.

19 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 148; în legătură cu raportul dintre viața activă și cea contemplativă la un reprezentant al umanismului din secolul al XIV-lea al Renașterii, Collucio Salutati (1331-1406), care „cere oamenilor vrednici să intre în larma lumii... pentru a da, lui Dumnezeu și oamenilor, adevărata lor măsură".

20 I. Kozáky, *op. cit.*, vol. II (1), p. IV-V.

21 L. Guerry, *op. cit.*, p. 126-127. Un manuscris din secolul al XV-lea, Codex Marciano-italiano 204, clasa IX, păstrează textul integral al tuturor inscripțiilor frescei din Campo-Santo (*ibidem*, p. 124-125).

22 A. Tenenti (*La vie et la mort...*, p. 22) consideră de asemenea că „între leșurile mute și vânători nu există dialog, cu toată prezența pustnicului și a filacterului său: cei vii nu comunică pentru a se întări moralicește; o repulsie ireductibilă, o eroare bănuitoare marchează mai degrabă refuzul de a profita de descoperirea lor".

23 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 253.

24 L. Guerry, *op. cit.*, p. 117.

25 *Ibidem*, p. 115.

26 *Ibidem*, p. 119.

27 *Ibidem*, p. 155-156. Vezi de asemenea considerațiile în legătură cu Judecata particulară la Pierre Chaunu, *La mort à Paris XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, 1978, p.246-249.

28 W. Rotzler, *op. cit.*, p. 63.

29 G. Duby, *op. cit.*, p. 83.

30 *Ibidem*, p. 121.

31 L. Réau, *op. cit.*, tomul II, vol. II, p. 639.

32 L. Guerry, *op. cit.*, p. 14; „Anii 954, 994 și 1247 au văzut epidemiile cele mai îngrozitoare".

33 E. Panofsky, *Tomb Sculpture...*, p. 52.

34 Jean Adhémar, *Influences antiques dand l'art du Moyen Âge français*, Paris, 1937, p. 197-200.

35 G. Duby, *op. cit.*, p. 121.

# Capitolul VII

# MONUMENTUL CAVALERULUI FRANÇOIS DE LA SARRA

În cartea sa *Le Moyen Age fantastique*, J. Baltrušaitis stabilește un raport strâns între sculptura funerară care relevă corupția și frescele din Italia care ilustrează tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți, îndeosebi lucrarea de care ne-am ocupat în capitolul precedent, Triumful morții, din Campo Santo din Pisa. „Monumentele funerare sculptate care oferă meditației spectacolul unui cadavru descind direct din pictura care reprezintă în secolul precedent morți în stare de corupție. Cel mai vechi exemplu se găsește de altfel la porțile Italiei, în localitatea La Sarraz, în Elveția, unde se reia tema frescelor transalpine <Întâlnirea celor trei vii și trei morți – *n.n.*>. Unul dintre primii, în Franța, care și-a dorit efigia în corupție pe mormântul său, Guillaume de Harcigny din Laon (mort în 1393) a vizitat Orientul și, revenind în țara sa prin Italia, a putut vedea el însuși la Pisa grandioasa reprezentare a Întâlnirii"[1]. Baltrušaitis observă, de asemenea, că și cardinalul Jean de La Grange, mort în 1402 la Avignon, apare înfățișat în aceeași fază de corupție ca și cel de-al treilea trup de pe fresca pisană – ultimul stadiu -, și reproduce alăturat fotografiile celor două imagini, pentru a vădi această asemănare[2].

Preluând aceste analogii ale lui J. Baltrušaitis, A.M.G. Morganstern aprofundează, în studiul pe care l-am menționat, legăturile dintre fresca din Pisa și monumentul cardinalului de La Grange, demonstrând o și mai evidentă filiație între tema Întâlnirii... din pictura italiană și apariția trupului în corupție în sculptura occidentală[3].

De acord cu analogia stabilită de Baltrušaitis și A.M.G. Morganstern și pentru a studia ciudatele reprezentări cavalerești funerare de la începuturile Renașterii europene, am încercat să reconstituim itinerarul ideii de corupție (motiv pentru care această idee a fost adoptată și de sculptorii de morminte), urmărindu-i evoluția încă din literatura patristică. Un simbol important pentru înțelegerea acestei sculpturi și care explică anumite trăsături ale temei Întâlnirii.... este oglinda, permițând celor vii să contemple ipostaza lor postumă.

Prezentând evoluția literară și apoi figurativă a temei Întâlnirii... am urmărit să arătăm cum, în etapa franciscană a acestei teme, reprezentarea trupului în corupția fizică ia locul unei înfățișări oarecum convenționale a celor morți, și cum ea este însoțită de scenele Patimilor și a Punerii în mormânt, cu semnificația perspectivelor unei absolviri de păcatul originar, cauza oribilei descompuneri. Totodată, a existat o implicație socială în înfățișarea corupției postume a unor cavaleri strălucițți, și anume deosebirea tot mai evidentă de vederi între ordinele cerșetoare și cavaleria occidentală.

Evident însă că trecerea de la corupția zugrăvită în fresca din Campo Santo din Pisa la acea sculptură care înfățișează rămășițele pământești ale cavalerului François de La Sarra ridică anumite probleme, cea mai importantă putând fi formulată în modul următor: dacă trupurile în corupție reprezentate în fresca din Pisa urmăreau să-i înspăimânte pe cavaleri și să îi avertizeze despre urmările unei vieți dusă în păcat, cum ne putem explica hotărârea celui care își proiecta propriul monument funerar – nu putem concepe că un astfel de monument a fost ridicat fără consimțământul defunctului – în ipostază de păcătos, de trup în descompunere? Am arătat că, până la jumătatea secolului al XIV-lea, gisanții erau înfățișați fie în

splendoarea fizică a momentului reînvierii, fie dormind și așteptând Judecata de apoi, dar cu trupul lor considerat incoruptibil, aparținând de la creația sa lui Dumnezeu. Ce a determinat schimbarea bruscă a viziunii despre reprezentările funerare la mijlocul secolului al XIV-lea? Dar, înainte de a încerca să găsim o soluție acestei probleme, să prezentăm primul monument funerar care prezintă corupția, acela al cavalerului François de La Sarra.

La 12 kilometri nord de Lausanne, în cantonul Vaud, se găsește localitatea Sarraz, care a aparținut timp de secole casei La Sarra. Întemeietorul familiei, Adalbert de Grandson, a construit către 1049 castelul din La Sarraz, care nu va fi numit astfel decât atunci când Henriette, una dintre descendentele lui Adalbert, se va căsători, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cu Humbert de Montferrant, care va conferi domeniului său numele și însemnele La Sarra. Așa cum se prezintă în zilele noastre, castelul înfățișează o fază de construcție mai târzie, din secolul al XIV-lea, ca și biserica din incinta zidurilor sale. Până în 1360, domeniul depindea din punct de vedere religios de parohia Orny, dar în acest an, François, bailli – judecător în numele regelui – de La Sarra, a luat inițiativa să se construiască în incintă capela închinată Sfântului Anton, în care au fost înmormântați și el, și descendenții săi, până în secolul al XIX-lea[4]. Mormântul lui François și al familiei sale este în realitate o nișă funerară, în care se găsește încastrat un sarcofag. Nișa funerară reprezintă un monument remarcabil din punct de vedere al concepției și este îngrijit executată, atât în ceea ce privește reprezentarea personajelor, cât și ornamentele care o împodobesc.

François de La Sarra a fost bailli de Vaud în 1359 și a căpătat prin căsătorie cosignoria Vevey și vidamia din Montreux.

În 1344, el a vândut biroul de avocatură al abației din Lac de Joux lui Ludovic de Savoia[5]. În afară de acestea, el poseda în Bourgogne domeniile la Motte și Vaugrenans, și avea venituri în Salins. Fiind totodată bailli de Chablais, a făcut în 1350 o lungă călătorie peste mări. A murit în 1360, puțină vreme după ce și-a întocmit testamentul, lăsând senioria de La Sarra fiului său mai mare, Aymon al III-lea, iar celui de al doilea născut, François II, drepturile sale de la Vevey și Montreux. Aymon al III-lea nu a supraviețuit multă vreme tatălui său. În 1370 el nu mai trăia, ceea ce ne permite să stabilim un termen *ante quam* pentru monumentul lui François I, unde Aymon este reprezentat în viață[6]. Desigur că François I însuși a inițiat în 1360 construcția unei biserici în incinta castelului. În legătură cu data la care a fost construită această biserică, cu aceea a morții întemeietorului ei (François I) și, în sfârșit, cu aceea a executării monumentului său funerar, opiniile diferă și se vădesc chiar contradictorii. Astfel, J.R. Rahn consideră că François a murit „în jurul anului 1362“[7], iar Panofsky – în chiar anul 1362[8]. R. Jullian afirmă că mormântul a fost ridicat între 1360 și 1370[9]. În sfârșit, în *Dictionnaire historique et bibliographique de la Suisse*, găsim datele următoare: biserica Sfântul Anton, construită în 1360 de François, mort în 1360[10].

Începerea construirii bisericii în 1360 este foarte plauzibilă, considerând mai cu seamă faptul că François a fost ridicat în 1359 la rangul de bailli de Vaud[11], dar ea a fost terminată de-abia în 1370, când a fost închinată Sfântului Anton[12]. În ceea ce privește moartea ctitorului, ea nu a avut loc nici în 1360 – anul în care François își scrie testamentul –, nici în 1362, ci în 1363, așa cum rezultă foarte clar din inscripția funerară care se găsește pe latura vizibilă a sarcofagului, permițând lectura. Desigur că și edificiul funerar a fost amenajat după moartea cavalerului. Că biserica a fost înălțată înainte de sfârșitul lui François iar monumentul funerar după moarte ne-o dovedește chiar raportul dintre sculpturile acestui monument și nișa pe care ele o împodobesc. Într-adevăr, constatăm că, lucrând coronamentul monumentului, artis-

tul nu s-a conformat deschiderii arcului în ogivă a nișei, amenajată desigur pentru mormântul ctitorului bisericii de el însuși, suprapunându-i cele două unghiuri, cerute de compoziția întregului monument.

Prin urmare, presupunem că mormântul lui François a fost executat între 1363 și 1370 (am văzut că la 1370, fiul său, Aymon III, care apare străjuind acest monument, era mort). Totodată, considerând că biserica Sfântul Anton este sfințită de-abia în 1370, șapte ani după decesul ctitorului ei, înclinăm să credem că nu mult înainte de această dată au fost încheiate lucrările la monumentul funerar al lui François și ultimele finisări din interiorul bisericii.

Latura lungă, vizibilă, a sarcofagului dispus în nișa funerară prezintă șase personaje – bărbați și femei – îmbrăcați în mod diferit: bărbații învești în armură sau costum de epocă, o călugăriță cu voal și plastron, tânăra fată cu capul descoperit, iar doamna, cu el acoperit. Toți sunt surprinși într-o atitudine de reculegere, cu palmele împreunate și lipite de piept.

Aceste personaje apar încadrate în arcaturi cu fleuroni, separate de pinacluri. Crosetele care se găsesc pe extradosurile arcurilor frânte pot fi regăsite pe cele două baldachine care adăpostesc statuile celor doi fii ai lui François de La Sarra, ceea ce ne permite să deducem că monumentul, în ansamblul său, a fost executat într-o singură fază și că cele câteva nepotriviri de încastrare provin din faptul că statuile au zăcut câtăva vreme într-o ascunzătoare – pentru a fi puse la adăpost de ardoarea iconoclasmului –, și de-abia în 1836 au fost repuse în locurile lor[13].

Partea din mijloc a monumentului, cea mai importantă, căreia artistul i-a acordat o atenție deosebită, este concepută ca o scenă de teatru, care prezintă și două părți de avanscenă, unde sunt plasate două din cele cinci personaje. De fapt, întregul monument a fost gândit în funcție de reprezentarea centrală a trupului lui François de La Sarra și el însumează o asociere rafinată de chipuri și ornamente gotice, primele în scenă și avanscenă, ultimele folosite ca decor, cu stafite în partea superioară. Îngustele chenare verticale ale sarcofagului, de la est și vest, formează doi pilaștri terminați în partea superioară cu semicapitele simple, constituind suporturile avantscenei pe care se înalță statuile celor doi fii ai decedatului, Aymon al III-lea și François al II-lea[14], acoperiți de două baldachine, care depășesc de asemenea planul peretelui. În interiorul nișei funerare, în penumbra fundalului, apar fiica celui defunct, Maria, aproape de capul acestuia, și soția sa, Maria d'Ormond[15], la cealaltă extremitate, în picioare, cu palmele lipite în dreptul pieptului.

În mijlocul celor patru persoane care îl veghează, culcat pe dala sarcofagului, cu mâinile încrucișate pe piept, se găsește personajul principal, cavalerul François de La Sarra. Coloneta care susține dantelăria de piatră din registrul superior desparte – pentru pridvor – trupul încremenit în umilința goliciunii sale. Probabil că artistul nu a găsit o altă soluție pentru a sprijini coronamentul și, de altfel, această axă verticală accentuează impresia de simetrie pe care el, în mod evident, a urmărit-o prin plasarea celor două coifuri de turnir[16] – și nu a unuia singur – aproape de trupul lui François, unul lângă cap, celălalt aproape de picioare. Procedând astfel, sculptorul a sugerat, o dată mai mult, impresia de adâncime a nișei.

Armurile fiilor lui François, compuse din plăci de metal, din zale și piele căptușită, se aseamănă, dar nu sunt identice. Ne găsim în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în epoca de tranziție între cămașa de zale și armura de metal, când materialele din care se alcătuia veșmântul militar erau foarte diferite[17]. Cei doi cavaleri poartă deasupra unei cămăși de pânză – din care nu se zăresc decât extremitățile mânecilor pentru cel situat la vest – o cămașă de zale, care acoperă în întregime brațele aceluiași cavaler (vizibile până la jumătatea antebrațelor), și care era fără

mâneci la cavalerul situat la est. Pe această cămașă de zale, cei doi cavaleri poartă o *jaque*, cu nasturi în față. Cel dispus la vest poartă o *jaque* fără mâneci, celălalt are antebrațele acoperite de brasarde și coatele de cubitiere. Picioarele apar protejate de genunchiere și jambiere, iar ca încălțări, ei poartă solerete.

Deasupra *jaque*-i, cei doi cavaleri sunt încinși cu o centură cavalerească, care se termină cu un mordant liber. Centura cavalerului situat la est este susținută cu două curelușe foarte fine de o altă centură strânsă pe talie[18]. Cealaltă centură cavalerească, fapt neobișnuit, ne apare independentă, dar aceasta se poate explica prin lipsa de rigoare a sculptorului. Așa ne explicăm și faptul că spada este legată direct de această centură cavalerească și nu de lănțișoare – *chaînettes* – prinse, de obicei, de centura care înconjoară talia. Scuturile celor doi fii ai lui François de La Sarra apar împodobite cu însemnele casei: scut colorat cu argint și azur de șase piese *au chef de gueules* încărcat cu trei stele de aur[19]. Plăcile metalice, aplicate pe pielea centurii cavalerești a personajului din vest, au ca podoabe stele cu cinci colțuri înscrise în cercuri. Această prezență a stelelor heraldice poate fi un indiciu că la vest, aproape de capul lui François de La Sarra, se găsește Aymon al III-lea, fiul moștenitor, în vreme ce rozetele cu cinci petale care împodobesc centura celuilalt fiu ne permit să-l identificăm pe François al II-lea.

Acesta, în afară de spadă, este înarmat ca pentru o bătălie și cu o dagă, fixată la centura din jurul taliei.

Pe cap, cavalerii poartă un bazinet a cărui vizieră este demontată: se văd șuruburile de care se prinde viziera. Bazinetele sunt așezate pe camaile.

Soția și fiica lui François de La Sarra veghează – una la picioarele și alta la capătul statuii cavalerului – dar nu avem certitudinea că cei care, în 1836, au repus statuile pe locul lor, nu au modificat dispoziția acestor sculpturi: ar fi fost foarte firesc ca Maria d'Ormond, soția lui François, să fi fost dispusă la căpătâiul lui, în spatele fiului moștenitor, în vreme ce fiica, Maria, ar fi trebuit să se afle acolo în spatele fiului mai mic. Cele două femei sunt învești mântate cu rochii simple, cu mâneci colante, cu nășturași. Soția poartă o scufă cu margini de burlet, tipică pentru ultimul sfert al secolului al XIV-lea[20] iar fiica un capușon pe părul buclat.

François de La Sarra este reprezentat gol, întins pe dala sarcofagului, cu capul sprijinit de o pernă acoperită de o față de pernă pe care se află patru scoici, simboluri ale unei lumi mâloase, nedefinite, corespunzând melcilor de pe leșul reprezentat în Triumful morții din Pisa. Două coifuri cu timbre diferite se găsesc lângă el, unul la cap și altul la picioare, așezate pe două mici piedestale.

Partea superioară a monumentului se compune din două arcuri frânte sprijinite pe coloana subțire mediană. Arcul din vest este acoperit de croșete, cel din est de frunze de viță. Arcurile prezintă două muluri cu motive gotice (trefle cu trei și patru bucle) și sunt, fiecare, încoronate de câte un fleuron. Un pinaclu prelungește coloana care se ridică pe axa monumentului și alte două, laterale, se adaugă baldachinelor care acoperă pe fii defunctului.

Am lăsat intenționat la sfârșit descrierea trupului cavalerului François de La Sarra, deoarece el este actorul principal al acestui mister, interpretat de cinci personaje. Trupul cavalerului este o apariție famelică, cu coastele ieșite, ca și cum pielea s-ar fi lipit de ele. Sfâșieri vizibile pe piept și brațe vădesc corupția. Viermi lungi, sinuoși, apar pe brațe și picioare, ieșind și intrând în orificiile pe care și le-au săpat în trupul lipsit de viață. Dar și mai respingătoare, cu atât mai mult cu cât ele par lipite de chipul unui om cu trăsături frumoase, sunt cele patru broaște care ascund această față, pe care au pus stăpânire cu aviditate, ca și alte patru surate pe care le observăm în partea inferioară a abdomenului, toate încercând să închidă ceea ce arabii

numesc „porțile trupului“[21].

E. Panofsky remarcă faptul că maniera în care aceste broaște au fost dispuse pe chipul lui François de La Sarra, încercându-se să se substituie trăsăturilor celui defunct un alt raport de volume, asemănător celui original, înlocuindu-se ochii cu capetele iar buzele cu spatele broaștelor, evocă procedeul pictorului Giuseppe Archimboldo[22], care reconstituia trăsăturile omenești cu ajutorul unor elemente vegetale și minerale. În cazul nostru, elementele substituției sunt respingătoare dar, totodată, cu o anumită semnificație. Artistul a recurs la detalii expresioniste pentru a reproduce trăsăturile malefice ale batracienilor. Trupurile lor umflate și noduroase prezintă vertebre scheletice, ochii ieșiți din orbite, gurile lor căscate au ceva satanic, ca într-o viziune de Ieronimus Bosch, contrastând cu inerția trupului fără viață pe care ele îl devorează. Artistul a obținut efecte remarcabile punând în lumină contrastul dintre calmul acestui trup care, cu toate că apare ros de vermină, pare a-și continua somnul etern, și broaștele care se cațără pe fruntea lui François de La Sarra, cu trupul lor greu pe labele strâmbe și stângace, îndârjindu-se cu voracitate în punctele cele mai sensibile, lăsându-ne impresia de batjocorire și neputință.

Este necesar să subliniem că reprezentarea broaștelor și șerpilor ne evocă puternic vermina care se zbate pe spinarea sculpturilor Prințului lumii, chiar mai mult decât aceea pe care o constatăm la morții din fresca de la Campo Santo din Pisa. Aceasta din urmă a fost preluată de asemenea ca model (găsim, de pildă, pe perna funerară a lui François de La Sarra, scoici, simbol al trupului fără suflet), dar mai cu seamă – cum a arătat Anne McGee Morganstern – de către cel care a conceput monumentul cardinalului Jean de La Grange.

Imaginea trupului în *transis*, așezat în penumbra nișei, ne apare mai mizerabilă în contrast cu portretele strălucitoare ale lui Aymon al III-lea și François al II-lea. Într-adevăr, bailli-ul François de La Sarra pare a fi fost adus la suprafață cu o trapă din subsolul mormântului, este o apariție surprinzătoare și teribilă, care contravine legilor naturii.

Dincolo de semnificațiile de fond, pe care le vom vedea mai departe, a fost căutat un efect plastic nu numai printr-o anumită distribuție a luminii, variată în modenatura registrului inferior, acoperind planuri largi în registrul central, unde personajele au un rol preponderent, și organizându-se în acorduri geometrice, calme, printre malurile registrului superior, dar și prin costumele personajelor, asupra cărora am insistat tocmai pentru a scoate în relief contrastul dintre somptuozitatea celor în viață și mizerabila goliciune a cadavrului. Corupția lui este pusă în evidență, o dată mai mult, de cele două coifuri de turnir, așezate pe piedestale pentru a nu fi mascate de trupul cavalerului, dar și pentru a contribui la iluzia de adâncime a scenei, dispuse la mijlocul distanței între personajele primului plan și cele ale fundalului.

Desigur că rolul lor constă în a mărturisi trecuta splendoare a cavalerului, strălucitor ca și fiii săi, din care au mai rămas câteva rămășițe, ca niște fâșii din pielea unui șarpe năpârlit, evocând vag conturul formei risipite.

Contemplând întregul monument funerar al lui François de La Serra constatăm, o dată mai mult, că întreaga compoziție este clară, ordonată[23], de o simplicitate clasică, mai cu seamă dacă o comparăm cu nișa funerară a conților de Neuchâtel (aflată în colegiul din Neuchâtel, din Elveția), începută câțiva ani mai târziu, în 1372, de Claus de Bâle[24] și care a avut în mod evident drept model monumentul din La Sarraz.

Monumentul lui François de La Sarra prezintă o serie de efecte rafinate și de un gust sigur, drama este ingenios pusă în scenă, cu mijloace prin excelență plastice. De pildă, palmele lipite în rugăciune ale celor doi cavaleri au ecouri plastice atât în timbrele coifurilor din interiorul nișei, cât și în cele două arcuri frânte din registrul supe-

rior. Constatăm o repetiție a verticalității în statuile celor patru personaje, în palmele lor lipite cu vârful în sus, în fleuronii și pinaclurile gotice și, pe această partitură triumfală, ca de alămuri, apariția gisantului cu orizontalitatea sa apăsătoare, patetică.

Prin urmare, independent de semnificația simbolică a ansamblului funerar, artistul medieval, folosind și mijloace decorative, inspiră o puternică senzație de viață, dincolo de împietrirea înghețată a cadavrului. Viața apare în verticalitatea personajelor, în somptuozitatea costumelor lor, în gestul premeditat al rugăciunii. Cei vii se prezintă solemni, într-o reculegere senină, dincolo de patetismul morții. Artistul a preferat simbolurile, analizei.

Cavalerul François de La Sarra este însă înfățișat cu mâinile încrucișate pe piept și nu în rugăciune, deoarece el nu doarme somnul păcii, într-un loc de odihnă și de calm (cum sună liturghia funeraliilor), nici nu se află după Înviere, treaz, ca gisanții, închipuiți în etapa care depășește stadiul de corupție fizică. Lui nu i se poate adăuga nici leul sau animalul care în mod obișnuit apare sculptat la picioarele gisanților, deoarece nu a călcat în picioare, depășindu-le, tentația și păcatul. Pentru omul medieval din Occident, absența animalelor de sub tălpile statuii defunctului vroia să însemne că păcatul sălășluiește încă în trup, că momentul Judecății este încă îndepărtat și procesul de descompunere în curs.

Cu toate stigmatele corupției fizice, cavalerul își păstrează încă frumoasele trăsături. Risipirea trupului este sugerată în primul rând de animalele agresive și infernale care îl devorează, apoi de lipsa animalului aflat, de obicei, la picioarele gisanților, care să marcheze, prin contrast, depășirea corupției terestre.

José M. de Azcárte atrage atenția, în 1958, că artistul mormântului cavalerului de La Sarra a avut de model sarcofagul lui Louis de France, fiul Sfântului Ludovic (1260), din abația Saint-Denis[25]. Într-adevăr, dacă comparăm sarcofagul din necropola regilor Franței și cel din capela Sfântului Anton din La Sarraz, constatăm că ambele prezintă pe laturile lungi o serie de personaje dispuse sub arcaturi. Ornamentele gotice ne apar asemănătoare, dar numărul, dispoziția și costumele personajelor diferă. Pe mormântul lui Louis de France, aceste personaje lasă impresia că se succed într-o procesiune; poziția și mișcările lor ne încredințează că înaintează către latura de est a sarcofagului. Ei poartă veșminte de doliu, asemănătoare celor din cortegiul sculptat pe monumentul funerar al lui Filip Îndrăznețul din catedrala din Dijon (1406)[26].

Un alt sarcofag, dispus de astă dată într-o nișă funerară, ca cel din La Sarraz, și însoțit, ca și acesta, de două arcuri frânte sprijinite pe o coloană mediană, poate reprezenta un model intermediar între monumentul lui Louis de France și cel al lui François de La Sarra: este vorba de monumentul lui Bernard Brun, episcop de Auxerre, înălțat către 1349, în catedrala din Limoges[27].

Sarcofagul episcopului Bernard Brun înfățișează o suită de arcaturi, în care apar opt canonici în poziție frontală, cu gesturi diferite. Între sarcofag și baldachin, pe perete, constatăm patru reliefuri scunde înfățișând scene religioase.

Revenind la sarcofagul din La Sarraz, constatăm că personajele de pe latura sudică sunt surprinse în poziție frontală, dar cu palmele lipite pentru rugăciune, ca și membrii familiei cavalerului François. Desigur că momentul pe care îl redă sculptorul episcopului Bernard Brun și cel reprodus de artistul casei de La Sarra este altul: în primul caz asistăm la o procesiune, în cel de-al doilea, la o veghe funerară, petrecută în rugăciuni, în atitudini hieratice. În monumentul din La Sarraz, tot ceea ce înconjoară procesul agitat de corupție, care se rostogolește cu timpul și foiala broaștelor, pare a fi suspendat în afara orelor. Totodată, rugăciunea rudelor apropiate ale lui François denunță păcatele cavalerului și vădește necesitatea ca el să fie iertat.

Subliniem faptul că monumentul episcopului Bernard Brun nu a servit de model pentru mormântul cavalerului de La Sarra decât în ceea ce privește decorația sarcofagului. Concepția generală a nișei funerare este cu mult mai tributară unei alte opere de sculptură, care iese din categoria monumentelor funerare și care reprezintă totuși o temă similară. Este vorba de reprezentarea lui Iisus în mormânt (către 1350), din biserica mânăstirii din Freiburg-im-Breisgau[28], care credem că a influențat în mod considerabil concepția monumentului din La Sarraz.

Oricât de neobișnuit s-ar părea, sculptorul care a gândit monumentul cavalerului François a ales ca model al compoziției sale această sculptură, unde întâlnim, pe de o parte personajele în poziție verticală, bogat înveșmântate, veghind pe defunct și, pe de alta, pe acesta din urmă, dezgolit, tăind cu greaua sa orizontalitate scena în două.

Contrastul între trupul gol, aparținând naturii, și prezența, celor în viață ascunși de veșmintele somptuoase, desprinse direct din tumultuoasa și luminoasa lume, a fascinat și alți artiști, pe un Giorgione, un Rembrandt, un Manet.

Totodată, asistența în picioare, care dă consistență decorului, sau numai accentuează perspectiva, se detașează de cel care zace pe piatră, ceea ce duce la un contrast puternic și provoacă un sentiment de izolare, fie că este vorba de copilul Iisus, prezentat în încântătoarea-i goliciune de Hugo van der Goes, fie de cadavrul aceluiași Iisus, coborât de pe crucea supliciului. Desigur că artistul din La Sarraz a fost impresionat de reprezentarea lui Iisus în mormânt (temă atât de familiară Ordinului franciscan, cum am arătat), din biserica mânăstirii din Freiburg-im-Breisgau, de inerția grea a acestui trup întins pe lespedea sarcofagului, de neputința celor care îl înconjoară, de goliciunea care a rupt orice legătură cu formele și podoabele.

Aceeași încremenire de panopticum se degajă din monumentul lui François de La Sarra, aceeași sfâșietoare impresie de dramă petrecută în timp. Veghea femeilor la mormânt sau aceea a rudelor apropiate ale lui François de La Sarra se vădește neputincioasă: aceleași legi inexorabile fac ca cel decedat, ca și noul născut, să nu se poată ridica și apăra. E. Panofsky prezintă în cartea sa o suită de monumente funerare, cu personaje legate prin relații de familie, prinți care s-au dorit imortalizați lângă rudele lor, episcopi care și-au chemat nepoții în momentul în care au presimțit că vor traversa veșnicia[29]. Dar în cazul lui Iisus în mormânt din Freiburg-im-Breisgau, ca și în monumentul cavalerului François, prezența celor vii este ineficace. Ei par figuranți, într-un cadru somptuos, care subliniază, prin contrast, goliciunea lipsită de apărare a defunctului.

Este adevărat că cei doi arhangheli care poartă cădelnițe și cele trei femei ținând lămpi cu ulei sunt astfel dispuși în biserica din Freiburg-im-Breisgau, deoarece monumentul este executat pe un piedestal și nu într-o criptă funerară. Artistul din La Sarraz a dispus personajele sale în adâncime, după regulile spațiului scenic. Totodată, observăm că la Freiburg-im-Breisgau, Iisus nu apare în întregime gol, el este învăluit sumar în lințoliu; dar pieptul emaciat, mâna sa inertă, evocă un trup mortificat. Pe latura lungă a sarcofagului este reprezentat un alt grup: personajele, înveșmântate de astă dată în cămăși de zale, sunt adâncite într-un somn adânc. Înghesuiala lor contractată accentuează calmul solemn al trupului întins al lui Iisus. Transpuși în capela castelului din La Sarraz, cei doi arhangheli au devenit fiii lui François, sfintele femei, soția și fiica bailli-ului iar trupul orizontal al lui Iisus, eroul dramei, însuși trupul cavalerului.

La cele două monumente constatăm că, deși reprezentați în mormânt, morții apar întinși pe dala sarcofagului, ca și cum latura inferioară a acestuia ar fi fost înălțată la suprafață. Iconografia răsăriteană prezintă o temă asemănătoare, frecventă mai cu seamă în broderie, Iisus aflat pe piatra roșie din Efes[30].

În Franța și în Germania (dar nu în Italia), tema Punerii în mormânt reprezintă mai totdeauna un Christ emaciat, gol, având în jur pe cei care îl asistă, îndurerați.

E. Mâle remarcă faptul că, până la mijlocul secolului al XIV-lea, artiștii nu prezentau niciodată mai multe personaje în jurul lui Iisus, coborât inert de pe cruce, ci numai doi discipoli ținând extremitățile giulgiului și un al treilea vărsând mirodenii, dintr-o fiolă, pe pieptul celui defunct. De-abia după mijlocul secolului al XIV-lea (moment în care apare în biserica mânăstirii din Freiburg-im-Breisgau sculptura Iisus în mormânt) în jurul trupului descărnat al lui Iisus sunt înfățișate personajele dramei, consemnate de *Evanghelii* (Iosif din Arimateea, Nicodim, Maica Domnului, Sfântul Ioan, sfintele femei[31]), în realitate izolându-l, imprimându-i solitudinea condiției sale deosebite. În aceeași epocă, literatura mistică a consemnat modificările fizice ale trupului lui Iisus. Sfânta Brigitte (moartă în 1372) descrie astfel aspectul lui Iisus pe cruce: „Era încununat cu spini, ochii, urechile și barba sa se înroșiseră de sânge... fălcile sale erau căzute, gura deschisă, limba însângerată. Pântecele, supt, atingea spatele, ca și cum nu ar mai fi avut intestine“[32]. Sfânta Gertruda, Suso, Philippe de Mézières descriu în mod realist suferințele acestui trup[33].

Este evident, așadar, cum am arătat, că pentru ideea plastică a monumentului din La Sarraz, artistul s-a inspirat și din lucrarea Iisus în mormânt, din biserica mânăstirii din Freiburg-im-Breisgau, executată către 1350, deci cu un deceniu și ceva mai devreme. Ne pare semnificativ faptul că în același oraș a apărut, la sfârșitul secolului al XIII-lea, Prințul lumii, ale cărui animale satanice, șerpi și broaște, pot fi întâlnite și pe trupul cavalerului François.

Dar dacă atât cadrul general al compoziției cât și punerea în scenă sunt tributare monumentului din Freiburg-im-Breisgau, semnificația monumentului elvețian este cu totul alta. Este vorba, ca și în cazul sarcofagelor lui Louis de France, din catedrala din Dijon, sau al lui Bernard Brun, din catedrala din Limoges, de un împrumut stilistic care nu are un raport direct cu semnificația de fond a monumentului din La Sarraz. Condiția lui Iisus este legată de preludiul patimilor, apoi de crucificare, în timp ce corupția lui François de La Sarra apare însoțită de descompunerea propriu-zisă și de animalele simbolice (șerpii, broaștele) care denunță păcatul originar. Nu mai sunt arhanghelii cu cădelnițe care veghează, ci familia sa în rugăciune, care nu poate oferi celui defunct decât o veghe glacială. Toți membrii familiei sale nu pot înțelege această etapă, nu se pot desprinde de lanțurile obsedante ale morții.

Artistul monumentului din La Sarraz a folosit elemente iconografice ale scenei Iisus în mormânt pentru a exprima o altă dramă, aceea a cavalerului de La Sarra. Aceeași morfologie, cu o sintaxă diferită. După un mister religios cu personaje transcendente, asistăm la o dramă profană, într-un teatru care ne dezvăluie dimensiunile și umbrele sale. Inéditul la monumentul din La Sarraz nu constă în dispoziția personajelor, în contrastul dintre eroii fără veșminte și cei somptuos înveșmântați, ci în arătarea crudă și patetică a corupției și a atributelor sale demonice, simboluri ale păcatului originar sau ale vanității umane, pe care le constatăm la tema Întâlnirii..., la aceea a Prințului lumii, sau la oglinzile care reflectau frumusețile coruptibile ale cochetelor din secolul al XIV-lea.

Cum a remarcat J. Baltrušaitis, este evident că sculptorul din La Sarraz s-a inspirat din tema Întâlnirii..., care face parte și din ansamblul Triumfului morții, din Campo Santo din Pisa[34]. Cercetările Annei McGee Morganstern au consolidat opinia lui Baltrušaitas. Faptul că bailli-ul din La Sarraz a vizitat Orientul (în 1350), de unde a revenit, desigur, prin Italia, ca și Guillaume de Harcigny, din Laon (mort în 1393), cel de-al doilea caz, pe scara timpului, al unui cavaler înfățișat *in transis*, demonstrează o dată mai mult că François de La Sarra a văzut fresca din Pisa și a putut fi inspirat de ea.

Totodată, nu trebuie să uităm că François de La Sarra *in transis* imită îndeaproape tema, scumpă franciscanilor, a lui Iisus în mormânt, și anunță predilecția renascentistă pentru realitatea terestră.

Prin urmare, în linii mari, ideea de corupție fizică, în accepțiune creștină, a trecut din literatura patristică în sculptura monumentală în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, la inspirația ordinelor cerșetoare, îndeosebi a celui franciscan, iar de aici în sculptura funerară, în cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Motivul pentru care François de La Sarra a dorit să fie reprezentat *in transis* – deoarece nu putem concepe ca un astfel de monument să fi fost lucrat fără ca defunctul să își fi exprimat o asemenea dorință – și rațiunea pentru care biserica a acceptat această stranie sculptură a fost desigur, în linii mari, aceeași care a generat creația frescei Triumful morții din Campo Santo din Pisa[35]. Credincioșii care intrau în biserică trebuia să întâlnească în trupul în corupție a lui François de La Sarra, să vadă în el propria lor condiție, pentru a se căi și a se îndrepta. Un înger sculptat lângă Prințul lumii în biserica din Freiburg-im-Breisgau desfășoară un filacter cu îndemnul: „*Ne intretis*“ (in tentationem) (Nu păcătuiți).

Am insistat asupra trăsăturilor scenice ale monumentului din La Sarraz deoarece, așa cum arată G. Duby „teatrul medieval a fost, încă din secolul al X-lea, o adaptare pentru uzul poporului. Avântul său și laicizarea sa deosebită datează încă din secolul al XIV-lea, când teatrul s-a popularizat, o dată cu dezvoltarea deosebită a predicii[36].

Totodată, se cuvine să atragem atenția asupra faptului că, în afară de acest motiv etic, care ține de organizarea temporală a bisericii, a existat și o justificare teologică, pe care o găsim în scrierile patristice. Nu știm rațiunea invocată în discuțiile preoților, care au avut, desigur, loc atunci când François de La Sarra și-a mărturisit intenția – nici modelele văzute în altă parte[37], nici dorința donatorului nu au fost îndeajuns pentru înălțarea în biserică a acestui mormânt, care trebuia să corespundă în primul rând cu punctele de vedere ale slujitorilor lăcașului – dar desigur că proiectele monumentului au fost nu numai acceptate ci, poate, și inspirate de aceștia.

Găsim astfel că Sfântul Ioan Gură de Aur comentează în felul următor trei versete din a doua Scrisoare către Corintieni a Sfântului Pavel: „Deoarece noi gemem în acest cort, dorind să ne vedem îmbrăcați, precum cu un al doilea veșmânt, cu locașul nostru ceresc“[38]. „Negreșit dacă atunci când vom fi îmbrăcați nu vom fi găsiți de el, dezbrăcați“[39]. și, mai departe: „Chiar în cortul acesta gemem apăsați; nu că dorim să fim dezbrăcați de trupul acesta, ci să fim îmbrăcați cu trupul celălalt peste acesta, pentru ca ce este muritor în noi să dispară“[40].

Sensul metaforic al acestor versete este că primul nostru cort este trupul, în etapa terestră, pătat de păcatul originar, al doilea cort este același trup, în ipostaza sa perenă, cel la care ajungem mai târziu, la Înviere.

Sfântul Ioan Gură de Aur face o distincție între trupul uman în care există perenitatea și trupul corupt prin moarte (datorită păcatului lui Adam). El arată că nu dorim să ne eliberăm de carne, ci de păcat, nu dorim să ne părăsim trupul, ci moartea. Moartea este un lucru și trupul altul. Trupul nu înseamnă păcat, nici păcatul trup. Fără îndoială, trupul este păcătos, dar trupul nu înseamnă păcat; trupul este creația lui Dumnezeu, în vreme ce păcatul și moartea au apărut prin păcat. Vreau să mă desprind de ceea ce este îmi este străin (spune apostolul Pavel), și nu de ceea ce îmi este firesc: ori, ceea ce este străin nu este trupul, ci păcatul. Iată ceea ce adaugă Sfântul Pavel, cu alte cuvinte: noi nu dorim să fim lipsiți de trupul nostru, dar să primim încă un veșmânt, să adăugăm curățenia trupului nostru. Trupul se găsește

între păcat și curățenie. Omul se dezbracă deci de păcat și își adaugă un al doilea veșmânt, care este curățenia; el înlătură deci păcatul și primește ceea ce i-a dăruit duhul dumnezeiesc. Când apostolul a spus: „A fost dezbrăcat", nu a înțeles că a fost vorba de trup, ci de păcat și de moarte: „Sfârșitul vieții nu duce la dispariția trupului, ci risipește doar ceea ce a survenit în trup, păcatul și moartea".

Mai departe (ca și cum ar fi prevăzut scepticismul unui Odon de Cluny sau al papei Inocențiu III), Sfântul Ioan Gură de Aur, propunând postulatul trupului veșnic – trupul care, în timpul vieții, cunoaște doar decăderea provocată de păcatul lui Adam – urmează astfel: „Nu-mi vorbiți de spută, de secreții, de sudoare, de necurățenii, acestea nu sunt decât plângeri împotriva trupului, nu sunt proprietăți esențiale ale naturii trupului, sunt efectele decăderii survenite după păcatul dintâi"[41].

Sfânta Scriptură ne arată limpede că toți oamenii vor învia cu trupurile lor. În *Vechiul Testament*, Isaia (XXXVI, 19) și Daniel (XII, 2-3), fac profeția acestui adevăr. *Noul Testament* îl confirmă (Ioan XI, 24; V, 24, 28, 29; VI, 39; Luca XXI, 35-36; VI, 14; Romani VIII, 11).

Trupul înviat va fi același ca cel de pe pământ, după afirmația lui Tertulian „Resurget igitur caro, et quidam omnis, et quidam ipsa et quidam integra"[42] (Deci trupul va învia totodată întreg, nedescompus și curat).

Sfântul Gheorghe din Nisa consacră o parte din tratatul său *Despre suflet și despre înviere* problemei felului în care vor învia trupurile moarte, putrezite. „Învierea", scrie el, „înseamnă întoarcerea, revenirea la starea în care se găsea Adam înaintea păcatului"[43].

Toate consecințele acestui păcat, moartea și infirmitățile nu vor fi cunoscute de trupul înviat. Natura umană nu va înceta să fie umană, dar va trece într-o stare superioară.

În legătură cu sculpturile trupurilor în decompoziție, începând cu cel al lui François de La Sarra, trebuie să avem în vedere, de asemenea, această perspectivă eshatologică optimistă, care ne arată de ce un mare număr de laici și de oameni ai Bisericii au dorit să fie înfățișați *in transis*. Oricum, nu este posibil să gândim că reprezentările descărnării, care ne dezvăluie aspectul postum al atâtor oameni luminați, provin din dorința unui exhibiționism macabru, care să poată genera interpretări psihanalitice.

Să nu uităm că pentru creștini, moartea este privită ca răsăritul adevăratei zile și că Iisus, în Judecata Sa, dăruiește celor aleși viață veșnică. Nicolas Berdiaeff merge mai departe, afirmând că „perspectiva eshatologică nu este numai aceea a unui sfârșit mai mult sau mai puțin precis al lumii; este al fiecărui moment al vieții. În fiecare clipă trebuie sfârșită vechea lume și începută o alta"[44].

În frumoasa predică despre orgoliu, din care am citat unele pasaje, Sfântul Ioan Gură de Aur se întreabă: „Et in summa ubi plenus homo?" (Și, în totul, unde este omul plin de orgoliu?). Și își răspunde: „Ecce pulvis rursum, pulvis factum est" (Iată s-a reîntors în țărână, este țărână). El arată apoi care trebuie să fie atitudinea omului în viață înaintea corpului seamănului său în decompoziție: „Attamen ne sepulcrum dumtaxat cogites; sed inde transi ad resurrectionem; ac tecum reputa et crede, hunc qui jacet resurrecturum esse, et lingua quae nunc tacet, tunc rursus loquunturam esse"...[45] (Totodată, nu gândi doar la mormânt, ci de la acesta, ridică-te la Înviere; meditează la acestea și fii convins că cel care zace sub pământ va învia, și limba, în prezent mută, va vorbi din nou).

Prin urmare, pentru omul medieval, corupția trebuia să evoce Învierea, ea sublinia caracterul trecător al realităților de pe pământ. Cu cât aceste realități erau prezentate mai puțin atrăgător, cu atât viața din ceruri apărea mai fericită. G. Duby

observă că încă din evul mediu timpuriu „biserica urmărea, pentru a distruge obiceiurile funerare ale păgânismului... ea golise mormintele de bijuterii, de veșminte, de arme, de mobilier, așezate în preajma cadavrului... moartea se stabilea în goliciune, într-o dezvăluire calmă... nici o podoabă, nici o emblemă asupra rămășițelor prințeselor carolingiene înhumate în bazilica Sainte-Gertrude, la Nivelles. Când arheologii au deschis singurul mormânt al unui rege francez rămas neprofanat, cel al lui Filip I, la Saint-Benoît-sur-Loire, nu au descoperit, lângă trupul defunctului, decât un înveliș simplu de frunze“[46].

Această reprezentare a corupției în sculptura funerară, care urmărește să sublinieze, din punctul de vedere al Bisericii, care este împărtășit și de cel defunct, perfecțiunea perenă a vieții cerești, înseamnă, în același timp, din partea donatorului, un act deosebit de umilință, sentiment tipic creștin. Renunțarea la podoabele la care rangul pământesc i-ar fi dat dreptul, cu excepția neînsemnaților „martori“ din viața sa de pe pământ, cum avem, în cazul cavalerului de La Sarra, cele două coifuri de turnir, curajul de a se înfățișa în ipostaza de creatură păcătoasă – așa cum proceda și Sfântul Ludovic –, de a-și pune în lumină ulcerațiile greșelii originare, echivalează cu confesiunea unei slăbiciuni considerate esențială.

Să nu uităm că încă din secolul al XII-lea, Sfântul Bernard opunea pe *vani și avari* celor care se vădeau *simplices* și *devoti*. *Vani* căutau „gloria deșartă“ pentru ei înșiși, opuși celor modești *(simplices)*. *Avari* iubeau viața și lumea, contrariu celor care își dăruiau viața lui Dumnezeu *(devoti)*.

Așa cum se poate deduce din tipăririle *Artei de a muri (Ars moriendi)*, care apar în secolul al XV-lea și care ne destăinuiesc preocupările celor care urmau să treacă pragul veșniciei, aceștia trăiau tentația bunurilor *(omnia temporalia)* și a celor pe care îi iubiseră *(alia ejus mundi desiderabilia)*, prieteni, soție, copii, părinți, diavolul resfirând înainte, intenționat, pentru a-i întoarce gândul de la Dumnezeu, umbrele pentru care muribundul vădise o patimă fără limite.

Și în rugăciunea morților, din același ev mediu, se pot distinge aceste preocupări agonice. Invocația se compunea din două părți – în prima mărturisindu-se greșeala, ceea ce va deveni mai târziu *confiteor*. În *Chanson de Roland*, eroul, înainte de a muri, „își mărturisi greșeala cu voce tare, cu mâinile împreunate și înălțate către cer“, în gestul penitenților. Cea de-a doua parte a rugăciunii consta în *commendacio animae* (lauda sufletului) și avea ca temă salvarea: „...Tu, care chemi pe Lazăr din morți, care izbăvești pe Daniel de lei, salvează sufletul meu de toate primejdiile“[47].

Prin urmare, în apropierea morții, pe care o aștepta, desigur, François de La Sarra, el și-a gândit și mărturisit monumentul funerar, cu un complex evident de culpabilitate, de respingere a trupului pământesc, a deșertăciunilor lui – frumusețe trupească, trofee de vitejie – și cu o fervoare pentru „realitatea“ care transcende risipirea din lumea văzută.

El asculta astfel de comandamentele Bisericii și se constituia exemplu pentru cei care nu meditau la nevoia de a depăși trupul corupt de „păcatul originar“, printr-o conduită care să le permită, la Judecata din urmă, să părăsească putreziciunea diabolică pentru trupul veșniciei edenice.

Cu alte cuvinte, în reprezentarea funerară a bailli-ului de La Sarra, trebuie să avem în vedere, în primul rând, prezența Bisericii asupra mentalității cavalerului. Putem afirma că Biserica vorbește indirect prin argumentele lui François de La Sarra.

Dar, astfel cum am subliniat și la prezentarea frescei Triumful morții, din Campo Santo din Pisa, dincolo de rațiunea teologică a prezentării trupului omenesc *in transis*, au existat împrejurările specifice ale vremii, generate de tensiunea dintre Biserică și cavaleri, în urma îndepărtării acestora din urmă de cercul activităților propriu-zis

religioase și vocației lor nedisimulate pentru valorile laice (luptele de turnir, amorul curtenitor, fervoarea pentru literatura laică etc.).

Ne pare oarecum paradoxal că François de La Sarra și-a pus monumentul funerar în serviciul unei cauze care, în momentul acela, nu era a categoriei sociale din care făcea parte, ci dimpotrivă, dar autoritatea Bisericii rămânea puternică și asupra celor care vădeau o certă emancipare și mărturiseau o mentalitate care se situează la granița dintre evul mediu și Renaștere.

Dacă descifrarea argumentelor care au dus la reprezentarea *in transis* a cavalerului François poate părea în sine laborioasă, aceasta se datorește complexității cauzelor care au acționat, separat sau împreună, pentru înălțarea monumentului pe care îl admirăm în prezent.

De fapt, înfățișările corupției în artele plastice la sfârșitul secolului al XIII-lea sau la mijlocul celui următor au fost generate de aceleași cauze, care pot fi sintetizate în conflictul dintre Biserică și cavalerie, dar cu intensități diferite.

În prima etapă, în ilustrarea zugrăvită a temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, a Prințului lumii și a dragonilor de pe ramele oglinzilor, corupția fizică apărea legată de activitatea individuală a cavalerilor. Aceștia erau priviți cu severitate și avertizați unul după altul.

În cea de-a doua etapă, predicile se adresează societății cavalerilor, întregii categorii sociale („a fericiților acestei lumi“ deci, care ascultau muzică, practicau amorul profan sau vânau prin munți), pe care o cheamă la ordine, punându-i în față riscurile modului ei de viață.

Tot în această etapă, Biserica folosește chiar – indirect – monumentele funerare ale celor care se îndepărtaseră de comandamentul ei. Broaștele și șerpii care rodeau, pe nevăzute, trupul Prințului lumii – în primul rând pentru păcatul senzualității (Voluptas), care amintea de cel originar – se văd și la monumentul cavalerului din La Sarraz, deși acesta din urmă ca reprezentant al răului pe pământ, nu face pandant lui Iisus. Rolul pustnicului „raisonneur“ din tema zugrăvită a Întâlnirii... fie indentă, fie în contextul mai larg al Triumfului morții din Campo Santo din Pisa, îl prelua, în cazul sculpturii funerare, preotul capelei din La Sarraz, căruia îi stătea la dispoziție un trup în corupție reprezentat în trei dimensiuni, pentru a arăta credincioșilor din biserică deșertăciunea acestei lumi. Cavalerii înfățișați în grădina bucuriilor pământești sau la vânătoare în fresca din Pisa apăreau în carne și oase și ascultau slujba în capela din La Sarraz. Preotul le arăta – în cadrul predicii – ceea ce reprezentau ei (în realitate, așa cum îi vedea Biserica catolică), îi silea să se oglindească în propria lor înfățișare viitoare, după ultimul prag.

Dar umilința pe care a vădit-o cavalerul, înfățișându-se în această goliciune penitentă în fața rudelor, prietenilor și slujitorilor săi, nu mai are nimic cu tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți sau cu Prințul lumii, din marile catedrale vecine castelului din La Sarraz. Trebuie să luăm în considerație că, ascultând îndemnul tradiției și conformându-se imaginii negative pe care Biserica o hotărâse pentru cavaleri, François a avut totuși curajul să se expună pe sine gol, să își arate adevărata natură, cu păcatele și scăderile ei. Dincolo de umilința creștină, întrevedem în acest act confesiv o nouă dimensiune, aceea a umanismului renascentist, la care conceptul real de om însumează atât virtuțile cât și scăderile implicite.

Iată semnificația nouă și poate cea mai interesantă a monumentului lui François de La Sarra, urmat de alte reprezentări de cavaleri *in transis*. Ideea de penitență, curajul de a se prezenta posterității cu învelișul pământesc al trupului, aparțineau unor cavaleri cu orizonturi largi, care trecuseră prin Italia și luaseră cunoștință despre o altă viziune despre om.

Reprezentarea funerară *in transis* devine atât de convingătoare, încât după aproape o jumătate de secol de la construirea monumentului lui François de La Sarra, un ilustru episcop din orașul papilor, Avignon, Jean de La Grange, hotărăște să se reprezinte pe sine în această umilă ipostază. Trebuie să subliniem faptul că preluarea sculpturii *in transis* de către artiștii care reprezintă o față bisericească de un rang atât de înalt se petrece într-un moment de declin al cavalerilor, când ei nu mai dețin nici un rol în contextul social al Europei vestice. După propriile înfrângeri pe câmpurile de luptă – la Crécy și Poitiers, în Flandra și Italia – vechea castă a cavalerilor își pierduse rațiunea de a fi.

## Note

1 Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*..., p. 347 și p. 348, n. 2.

2 *Ibidem*, p. 242.

3 A. M. G. Morganstern, *op. cit.*, passim.

4 *Dictionnaire historique et bibliographique de la Suisse*, Neuchâtel, IV, 1928, p. 456. Vezi și opiniile neîntemeiate ale lui Raoul Nicolas, *Les monuments funéraires des seigneurs de Neuchâtel et de La Sarraz*, în „Musée Neuchâtelois", serie nouă, anul 10, 1923, p. 158-159 și ale lui E. Bach, *Le tombeau de François de La Sarra – Montferrand à La Sarraz*, în „Congrès archéologique de la France", CX, Paris-Orléans, 1953, p. 369-374.

5 E. Bach, *op. cit.*, p. 372.

6 *Dictionnaire historique et bibliographique de Suisse*, IV, p. 456.

7 J. Rudolf Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1876, p. 800 și p. 577.

8 E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, p. 64.

9 R. Jullian, *op. cit.*, p. 191.

10 *Dictionnaire historique et bibliographique de la Suisse*, IV, p. 456.

11 *Ibidem.*

12 J. R. Rahn, *op. cit.*, p. 800.

13 D. A. Chavannes, *Rapport*, în „Journal de la société vaudoise d'utilité publique", IV, Lausanne, 1836, p. 113.

14 *Dictionnaire historique et bibliographique de la Suisse*, IV, p. 456.

15 *Ibidem.*

16 După E. Bach, (*op. cit.*, p. 372) timbrul unuia dintre coifuri (un cap de om cu barbă, acoperit cu o bonetă albaneză (de magician)) ar fi cel al casei de La Sarra, iar celălalt timbru, înfățișând un crai nou și o stea, ar simboliza legătura caselor Sarra și Ormon, stabilită în 1326, cu prilejul căsătoriei lui François de La Sarra cu Marie d'Ormond.

17 E. E. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, V, 1874, p. 207; J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, vol. III, p. 191.

18 Vezi sculptura din secolul al XIV-lea reprezentând pe Sfântul Gheorghe (Muzeul din Dijon) reprodusă în V. A. Parmentier, *op. cit.*, vol. II, p. 159.

19 *Dictionnaire historique et bibliographique de la Suisse*, IV, p. 456.

20 Vezi monumentul funerar al Gudelei von Holzhausen, înălțat în 1391 în domul din Frankfurt (reprodus de J. H. von Hefner-Alteneck, *op. cit.*, vol. III, pl. 201; cf. Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II, Berlin, 1930, fig. 426, p. 255); sculptura în lemn înfățișând pe Maria Magdalena, păstrată la Kunsthalle în Hamburg, datată 1380 (G. Dehio, *op. cit.*, fig. 408, p. 217); o consolă de la „Fântâna frumoasă" din Nürnberg, datată 1385-1396 (reprodusă de Max Sauerlandt, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig, 1928, p. 56).

21 Pe portalul catedralei din Moissac (începutul secolului al XII-lea) „Eva este reprezentată goală. Doi șerpi îi atacă sânii și o broască râioasă îi devorează sexul... artiștii francezi inspirați de călugări flagelează crud trupul și luxura" (A. Tenenti, *Il senso de la morte*..., p. 432).

22 E. Panofsky, *Tomb Sculpture*..., p. 64.

23 Vezi E. Faguet, *op. cit.*, p. 140.

24 J. Gantner, *op. cit.*, p. 257; Paul Ganz, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Basel, 1960, p. 181. În anul 1372, Ludovic „comes egregius" din Neuchâtel poruncea „hanc tumbam totamque machinam".

[25] José M. de Azcárte, articolul despre arta gotică în Elveția din *Encyclopedia of World art (Fondazione Giorgio Cini)*, vol. VI, New York, 1958, p. 552.

[26] E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge...*, p. 452, n. 2 și p. 450-452. Vezi și Pierre Quarré, *Les pleurants des tombeaux de ducs de Burgogne*, Dijon, 1971, passim.

[27] André Michel, *Histoire de l'art*, vol. II, partea I-ia, Paris, 1906, p. 712.

[28] H. Karlinger, *op. cit.*, p. 410.

[29] E. Panofsky, *op. cit.*, p. 64.

[30] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947, passim.

[31] E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge...*, p. 129.

[32] *Ibidem*, p. 80.

[33] *Ibidem*, p. 78 și 79.

[34] E. Bach, *op. cit.*, p. 372.

[35] E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge...*, p. 348 și n. 3.

[36] G. Duby, *op. cit.*, p. 91.

[37] Vezi p. 131.

[38] Sfântul Ioan Gură-de-Aur, *Omilia a zecea (A doua scrisoare către Corinteni)* în J. P. Migne, P. G., tomul 61, col. 467-468.

[39] *Ibidem.*

[40] *Ibidem.*

[41] *Ibidem.*

[42] Tertulian, *De resurrection carnis*, în J. P. Migne, *P. G.*, tomul 63, IV, col. 933.

[44] N. Berdiaeff, *Essai de métaphysique eshatologique*, Paris, 1946, p. 284.

[45] Sfântul Ioan Gură de Aur, *De patientia et quod mortui non amare lugendi sint*, în J. P. Migne, P. G., tom 60, col. 727-728.

[43] Sfântul Grigore de Nisa, *De anima et resurrectione*, în J. P. Migne, *P. G.*, tomul 46, col. 148.

[46] G. Duby, *op. cit.*, p. 313.

[47] Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1975, p. 22; E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. II, p. 127.

## Capitolul VIII

# MONUMENTUL CARDINALULUI JEAN DE LA GRANGE

În documentatul și pătrunzătorul studiu despre monumentul funerar al cardinalului Jean de La Grange, A.M.G. Morganstern[1] începe prin a evoca complexa personalitate a cardinalului. Dintr-un călugăr la abația benedictină din Fécamp, Jean de La Grange devine diplomat, începându-și cariera ca membru al delegației conduse de cardinalul Guy de Boulogne, cel care negociază pacea în războiul dintre Castilia și Aragon, apoi ajunge abate la aceeași mânăstire din Fécamp (1358-1373). Înălțat la rangul de episcop de Amiens (1373-1375), Jean de La Grange activează ca ministru de finanțe în parlamentul lui Carol al V-lea, participând la conferințele de pace cu Anglia de la Bruges, din 1375 și 1376. Numit cardinal în 1375, își stabilește reședința la curtea papilor din Avignon. După suirea pe tronul apostolic a lui Grigore al XI-lea, care se întoarce la vechiul sediu al papilor din Roma, în 1376, Jean de La Grange conduce delegația pontificală le congresul de la Sarzana, încercând să pună capăt divergențelor dintre papalitate și statele italiene. O dată cu moartea neașteptată a lui Grigore al XI-lea, în martie 1378, cu ocazia alegerii lui Urban al VI-lea, de La Grange devine reprezentantul cardinalilor nemulțumiți de această alegere. Acești cardinali „disidenți" îl înalță papă pe Clement al VII-lea, care se reîntoarce la reședința din Avignon și-i încredințează lui de La Grange misiunea de a-l reprezenta la curtea regelui Franței, Carol al V-lea. Regele îl folosește el însuși drept consilier până la moartea sa, când de La Grange trebuie să părăsească în grabă Parisul, din cauza taxelor oneroase pe care le inspirase și care-i revoltaseră pe parizieni, în aparentă dizgrație a succesorului la tron, Carol al VI-lea, și să revină la Avignon. Aici, de La Grange, avansat la rangul de cardinal episcop de Tusculum în 1394 – anul morții papei Clement al VII-lea – și consilier, în continuare, al lui Benedict al XIII-lea, își va ridica mormântul de care ne vom ocupa în acest capitol și care în 1402, anul morții sale, nu era încă terminat.

A.M.G. Morganstern, din care reproducem datele documentare referitoare la cardinalul Jean de La Grange și la monumentul care face obiectul capitolului de față, subliniază atașamentul acestui înalt prelat, de origine francez, pentru curtea țării sale: el favorizează, de pildă, pe Carol al VI-lea, atunci când, în 1383, acesta intervine în Provence, deși papa Clement al VII-lea, căruia cardinalul îi era subordonat, este împotriva acestei intervenții. Când Corul al VI-lea urmărește sfârșitul schismei papale, în dezacord cu vederile lui Benedict al XIII-lea (noul papă, care își fixează reședința la Avignon, prelungind cunoscuta dihonie), de La Grange sprijină poziția curții franceze, arătându-și dezacordul față de superiorul său[2].

Ansamblul funerar al cardinalului de La Grange ocupă o absidă întreagă a bisericii mânăstirii Sfântul Marțial, biserică ce a fost construită în 1388 – deci cu câțiva ani înainte de adăugarea edificiului lui de La Grange –, de către arhitectul Pierre de Gros[3].

Această absidă gotică prezintă cinci mari ferestre, dintre care două paralele cu axul bisericii. Din acestea din urmă, cea nordică este oarbă. În fața ei se înalță monumentul mormântului cardinalului, distrus în Marea Revoluție, dar pe care îl putem reconstitui virtual datorită unui desen din secolul al XVIII-lea păstrat la Vatican, în Biblioteca Barberini[4]. Acest desen, câteva descrieri sărace și câteva piese de sculp-

tură din monumentul lui de La Grange, care au putut fi adunate și care se găsesc în prezent în muzeul Calvet din Avignon, permit o reconstituire – nu foarte exactă – a mormântului.

Monumentul lui de La Grange, dispus între doi puternici pilaștri legați de un arc frânt, apărea dispus ca într-o nișă și, prin urmare, unica latură vizibilă era aceea sudică, pe care se înscriau toate sculpturile, de la nivelul pardoselei până la coronamentul construcției. Ținând seamă de această dispoziție a mormântului, vom observa, considerând desenul din Biblioteca Barberini, că era alcătuit din două părți distincte: cea inferioară, care acoperea înălțimea lăcașului funerar propriu-zis, prezentând câteva reliefuri, și cea superioară, cu o serie de alte scene sculptate, legate, evident, de primele. Partea inferioară înfățișa următoarele trei registre, începând de jos în sus:

a) Registrul întâi: imaginea cardinalului *in transis*, despărțită printr-o bandă de o serie de cranii, cu acoperăminte diferite. Pe banda acestei sculpturi, care se păstrează încă, se găsește următoarea inscripție: „Spectaculum facti sumus mundo, ut major<es> [et] minores, in nobis clare <per>videant, ad quem statum redigentur, nemin <ex>cipiendo, cuiusus sta<tu>s/sexus uel etatis, ergo miser cur superbi<s> <n>am cinis es, et in cadauer fetidum, cibum et escam vermium, ac cinerem sic et nos reverteris“[5] (Suntem spectacol lumii, astfel ca nobilii și poporul să poată vedea clar în noi, indiferent de sexul sau vârsta lor, condiția la care pot ajunge. Biet om, de ce acest orgoliu, atâta vreme cât ești plămădit din cenușă și te vei reîntoarce la starea de cadavru, pradă viermilor, așa cum suntem noi?).

Este meritul Annei McGee Morganstern de a fi observat că imaginea trupului în corupție fizică a cardinalului este însoțită de micile cranii, ceea ce i-a permis să demonstreze, cu dovezi, influența temei Întâlnirii... asupra sculpturii funerare care înfățișează corupția.

b) Registrul doi: imaginea lui de La Grange, ca gisant, în costum de cardinal.

c) Registrul trei: Iisus între cei doisprezece apostoli.

Partea superioară a mormântului cardinalului de La Grange înfățișa cinci scene suprapuse, dominate de un coronament gotic. Cinci personaje îngenuncheate erau prezentate de câte un sfânt patron Maicii Domnului, dispusă, la rându-i, într-o scenă care evoca una dintre cele cinci sărbători importante legate de viața ei: Nașterea Maicii Domnului, Buna Vestire, Nașterea lui Iisus, Intrarea în biserică și, cea mai importantă, Încoronarea Fecioarei (în realitate, o variantă a scenei Adormirea Maicii Domnului).

Absida construită pentru a adăposti mormântul lui Jean de La Grange mai prezenta în interior – în afară de monumentul funerar propriu-zis –, la nașterea arcurilor de ogivă și la cheile ogivelor, o serie de scuturi heraldice, sculptate în piatră, iar la exterior, încadrând fleuroanele care împodobeau cheile arcurilor frânte ale ferestrelor și sub „gargouilles“-ele contraforturilor, alte scuturi. Tot la exterior, fereastra oarbă, în dreptul căreia se afla, la interior, mormântul cardinalului, prezintă în partea inferioară cinci arcade care închid cinci scuturi.

Este firesc să presupunem că scenele sculptate pe monumentul funerar al cardinalului, cât și stemele tăinuiesc semnificații care se leagă între ele și, totodată, pot arunca o lumină asupra existenței celui înhumat în acest ansamblu. Iată de ce ne-am permis, de altfel, să reproducem din lucrarea A. M. G. Morganstern datele esențiale din viața lui de La Grange, ale mormântului său și stemelor, care împodobesc absida construită pentru acest monument.

O primă problemă pe care o considerăm importantă este aceea a datării absidei și a mormântului lui de La Grange, deoarece datele invocate pentru plasarea lor în timp nu ni se par concludente.

Pierre Pradel, într-o lucrare apărută de câteva decenii, consideră că mormântul lui de La Grange a fost construit în intervalul scurs între anul 1389 (termen *post quam* legat de moartea fondatorului bisericii Sfântul Marțial, din anul 1388) și anul 1397 (în 1398, curtea Franței ajunge la un impas în tratativele cu Benedict al XIII-lea, ceea ce ar fi făcut cu neputință îngemănarea heraldică a curții Franței și a papei, pe care am constatat-o în absida construită de către de La Grange *după* acest an)[6].

A.M.G. Morganstern reduce acest interval la 1389-1394 (1394 este anul morții lui Clement al VII-lea), pe considerentul că regele Carol al VI-lea nu a văzut cu ochi buni continuarea schismei papalității prin înscăunarea lui Benedict al XIII-lea în anul 1394. Acest conflict ar contraveni spiritului de antantă între curtea Franței și papalitate, pe care l-ar oglindi scuturile heraldice ale absidei cardinalului de La Grange[7].

Problema are pondere pentru demonstrația pe care o vom prezenta mai departe, așa că ne vom permite să zăbovim asupra ei.

Se știe că de La Grange a cerut papei Clement al VII-lea, în 1380 – după obiceiul epocii –, permisiunea de a-și îngropa o parte din trup la Avignon și altă parte la Amiens (unde funcționase ca episcop între 1373-1375)[8], pentru a-și vădi atașamentul pentru aceste două localități. În privința mormântului din Avignon, el nu poate fi într-adevăr mai timpuriu de 1388, când se termină biserica Sf. Marțial, căreia de La Grange îi adaugă absida sa funerară. Există un document din 4 noiembrie 1393, care vădește că de La Grange se interesa îndeaproape de școala acestei mânăstiri[9]. Știm dintr-un alt document, nedatat, că de La Grange a dispus ca absida și mormântul său să fie finisate imediat după moartea sa[10].

Dar putem oare restrânge intervalul dintre 1389 și 1402 (anul morții cardinalului) la 1389-1397, cum a propus Pradel, sau 1389-1394, cum opinează A.M.G. Morganstern, numai pe temeiul raporturilor dintre curtea de la Avignon și aceea de la Paris?

Observăm, în primul rând, că din însemnele heraldice care au împodobit la interior absida monumentului funerar al lui de La Grange nu s-au păstrat toate, ceea ce ne împiedică să tragem o concluzie absolut sigură în privința semnificației acestui ansamblu heraldic și asupra antantei dintre curtea Franței și papalitate, la care se referă A.M.G. Morganstern.

Într-adevăr, în interiorul absidei se pot vedea încă următoarele scuturi:

1) Pe arcul care desparte absida de navă, către biserică, este plasat scutul mânăstirii Cluny (centrul Ordinului benedictin, de care ținea și mânăstirea Sf. Marțial), iar către absidă se află scutul fratelui cardinalului, Etienne de La Grange.

2) Dintre cele șase scuturi de pe consolele care marchează plecarea nervurilor de ogivă în absidă s-au păstrat numai patru. Două dintre ele, restaurate, nu mai prezintă scuturile originare[11]. Cele șase scuturi, care se succed de la nord la sud, poartă următoarele steme:

a) Stema cardinalului Guy de Boulogne (conducătorul delegației din care a făcut parte și de La Grange, la începutul carierei sale, când nu era decât un simplu călugăr);

b) Stema papei Clement al VII-lea;

c) Scut restaurat;

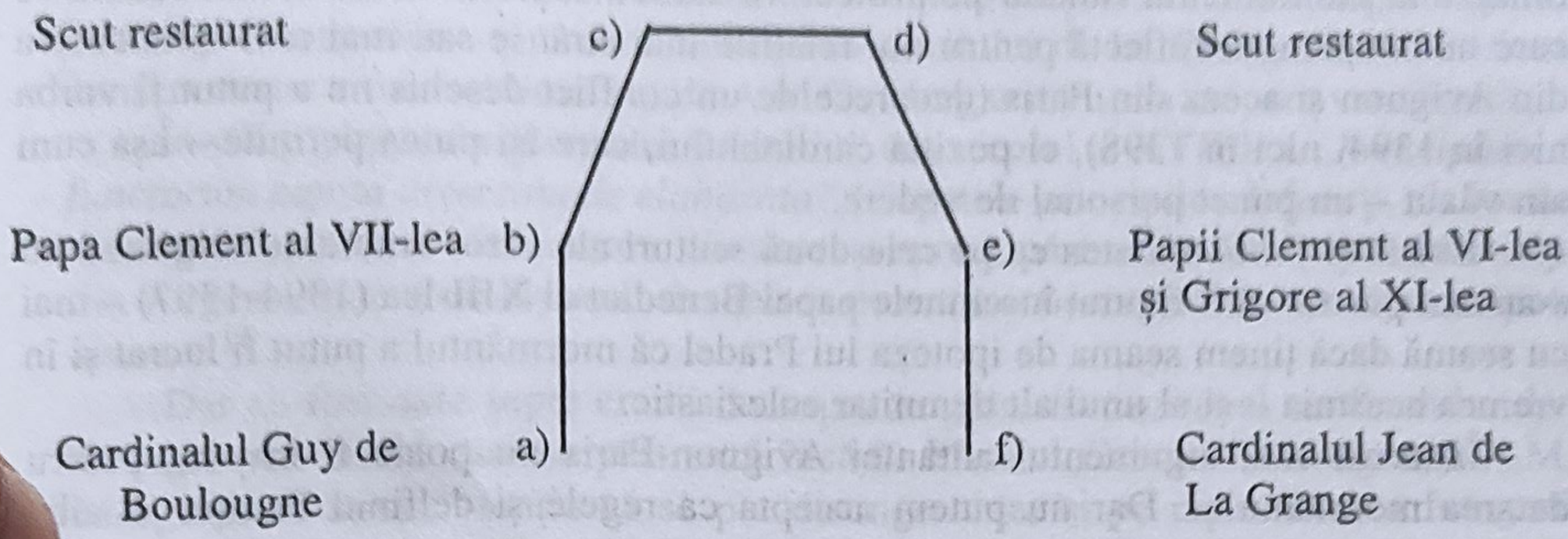
d) Scut restaurat;

e) Stema papilor Clement al VI-lea și Grigore al XI-lea, care au favorizat cariera lui de La Grange;

f) Stema cardinalului de La Grange.

În cele două chei de boltă ale absidei se găsesc stemele celor doi frați, Jean și Etienne de La Grange.

Reprezentate grafic, scuturile de pe console apar dispuse în absidă în felul următor:




Putem vorbi de o asociere între scuturi regale și papale în acest context? Dispoziția scuturilor heraldice în absidă ne permite să facem unele constatări. În primul rând, nu s-a observat o ordine cronologică, ci una ierarhică în succesiunea acestor scuturi. Astfel, papa Clement al VII-lea le-a supraviețuit lui Clement al VI-lea și Grigore al XI-lea, dar a murit înaintea cardinalului de La Grange. Deci nu se poate susține că scuturile s-au succedat în ordine cronologică de la nord la sud sau invers.

Pe de altă parte, prezența scuturilor cardinalului Guy de Boulogne și papei Clement al VII-lea, la vestul și estul monumentului lui Jean de La Grange, dovedește că ele nu au fost amplasate în legătură cu mormântul, deoarece, dacă despre cel de-al doilea putem afirma că a jucat un rol deosebit în cariera lui de La Grange, nu același lucru îl putem susține despre primul[12].

Putem însă să ne dăm seama că amplasarea scuturilor a ținut seama de unghiul de vizibilitate al celor care intrau în absidă. Astfel, scuturile celor doi cardinali sunt mascate de arcul care desparte absida de biserică (cum se poate vedea perfect în fig. 1 și 2 din studiul A.M.G. Morganstern).

În schimb, stemele papale se pot remarca ușor, iar cele două scuturi restaurate (cele a căror identitate nu s-a mai păstrat, deoarece în secolul al XVII-lea au fost schimbate) sunt cele mai vizibile, ele au fost amplasate la *locul de onoare*. Cui puteau aparține?

Ele puteau fi, într-adevăr, ale regelui și delfinului Franței, ceea ce ar justifica punctul de vedere al lui Pradel și A.M.G. Morganstern privitor la legăturile strânse între curtea Franței și papalitate, ilustrate de absida funerară a cardinalului. Această presupunere ne apare cu atât mai verosimilă, cu cât pe două scuturi de la estul absidei – în prezent restaurate – s-au găsit cândva armele regelui și delfinului Franței[13], iar un parapet exterior mai păstrează încă emblema delfinului (care, începând din 1349, aparținea urmașului la tron) și crinul regal[14].

Dar pot oare constitui aceste simboluri ale recunoștinței cardinalului dovezi ale unei antante între papalitate și curtea Franței, cum consideră Pradel și A.M.G. Morganstern?

Știm că de La Grange a murit în funcția de consilier al lui Benedict al XIII-lea, cu care nu a putut fi de acord în privința politicii duse față de regii Franței; papa i-a îngăduit totuși să se achite de obligațiile față de protectorii săi. Numai astfel ne explicăm de ce, la redactarea testamentului din 1402, deci din chiar anul morții, de La Grange prevede pentru 17 din fundațiile sale – cu excepția mânăstirii Sfântul

Marțial, căreia i s-a redactat un document de organizare anterior –, rugăciuni speciale pentru Carol al V-lea[15].

Prin urmare, politica papei nu putea modifica proiectul lui de La Grange de a-i omagia în monumentul funerar pe protectorii săi. Ansamblul heraldic din absida de care ne ocupăm nu reflectă pentru noi relațiile mai strânse sau mai reci între curtea din Avignon și aceea din Paris (deoarece de un conflict deschis nu a putut fi vorba nici în 1394, nici în 1398), ci poziția cardinalului, care își putea permite – așa cum am văzut – un punct personal de vedere.

Există și probabilitatea ca pe cele două scuturi ale căror embleme originare nu s-au mai păstrat să fi figurat însemnele papei Benedict al XIII-lea (1394-1397) – mai cu seamă dacă ținem seama de ipoteza lui Pradel că mormântul a putut fi lucrat și în vremea acestuia – și al unui alt demnitar ecleziastic.

În acest caz, argumentul antantei Avignon-Paris nu poate fi invocat pentru datarea mormântului. Dar nu putem accepta ca regele și delfinul Franței să aibă emblemele dispuse numai la exterior, cu un caracter oarecum ornamental.

În ceea ce privește scuturile înscrise în arcaturile ferestrei oarbe, la exterior, în dreptul peretelui unde se înalță, la interior, monumentul funerar al cardinalului, ele tăinuiesc o semnificație pe care vom încerca să o descifrăm mai departe.

*

Studiind desenul Barberini (care reproduce atât întregul mormânt al cardinalului Jean de La Grange, cât și un detaliu din partea sa inferioară), relieful care se păstrează în Muzeul Calvet din Avignon și care înfățișează trupul *in transis* al cardinalului, precum și câteva însemnări, anterioare Marii Revoluții, care se referă la monumentul de care ne ocupăm, A.M.G. Morganstern ajunge la interesanta concluzie că pe aceeași placă pe care constatăm trupul în corupție al lui de La Grange, și anume deasupra benzii cu inscripție, se află sculptate câteva cranii cu diferite acoperăminte, în prezent deteriorate prin martelare.

În detaliul care ne înfățișează la o scară mai mare partea inferioară a monumentului (reprodus și de noi în planșele hors texte) se pot vedea limpede cele șapte cranii cu acoperăminte diferite, simbolizând diferite demnități. Se poate distinge craniul din mijloc, acoperit de o tiară papală, încadrat de unul cu mitră episcopală (în dreapta) și de altul cu coroană regală (în stânga). Lângă craniul episcopului (către extremitatea dreaptă) se constată un craniu părând a fi aparținut unui duce, apoi un altul, indistinct. În sfârșit, lângă craniul regelui (către extremitatea stângă) putem vedea un craniu cu pălărie de cardinal și un altul, indistinct. Prezentate schematic, craniile din desenul Barberini, se prezintă astfel:

| Indistinct | Cardinal | Rege | Papă | Episcop | Duce | Indistinct |
|---|---|---|---|---|---|---|
| x | x | x | x | x | x | x |

A.M.G. Morganstern propune următoarea schemă:

| Cardinal | Cardinal | Rege | Papă | Episcop | Tânăr prinț? | Orășean |
|---|---|---|---|---|---|---|
| x | x | x | x | x | x | x |

Obiectăm că este puțin probabil – în înșiruirea evidentă a unor ranguri înalte –

ca, la capătul de început al desenului, imaginile craniilor a doi cardinali să fi fost dispuse alături. De asemenea, prezența orășeanului printre aceste personaje, în Avignon, reședința papilor, într-o mânăstire a Ordinului benedictin, care reprezenta orientarea tradițională medievală – spre deosebire de ordinele cerșetoare, mai apropiate de suflul emancipării orașelor – și la monumentul cardinalului de La Grange, a cărui orientare conservatoare a fost subliniată și de A.M.G. Morganstern, nu ne pare verosimilă.

În sfârșit, legenda desenului Barberini, din secolul al XVII-lea, „*Principium defunctorum capita diversimode elaborata*" (Capetele principilor defuncți, elaborate în diverse feluri), ca și însemnarea, din aceeași epocă, păstrată în Biblioteca Municipală din Angers „auteur de luy sont des testes de mort couronees" nu încurajează ipoteza autoarei[16].

Dar au fost oare șapte cranii deasupra trupului *in transis* al cardinalului de La Grange, pe relieful care se păstrează încă în Muzeul Calvet din Avignon? A.M.G. Morganstern atrage atenția că se pot distinge chiar și pe reproducerea fotografică „șiretul pălăriei de cardinal, fleuronii unei coroane, lobii unei tiare sau mitre și alți lobi ai unei tiare sau mitre"[17] (desigur, unii aparțineau unei tiare, iar alții unei mitre). Autoarea observă însă că lipsesc cele două cranii din extremitățile plăcii, care apar în desenul Barberini. Fără să își pună problema exactității desenului și să încerce să verifice (comparând detaliile din desen cu fragmentele care ni s-au păstrat din ansamblul sculptural) scrupulozitatea desenatorului – Pierre Pradel considera desenul „un crochiu grosolan" –, autoarea încearcă să demonstreze că placa din Muzeul Calvet înfățișând trupul *in transis* al cardinalului de La Grange a fost tăiată în extremitățile din dreapta și stânga, rămânând astfel fără cele două reliefuri reprezentând craniile marginale pe care le constatăm în desen.

Autoarea presupune că relieful cu trupul în corupție din extremitatea inferioară a monumentului funerar al cardinalului – se pare acela care acoperea latura vizibilă a sarcofagului propriu-zis – a fost tăiat cu 20,525 cm de ambele părți, deoarece această placă, lungă în prezent de 175,5 cm, este mai scurtă cu 41,5 cm decât cele două tronsoane de piatră între care a fost ea încastrată și care măsoară fiecare 217 cm (deasupra tronsonului superior, cardinalul era înfățișat pe o placă asemănătoare, ca gisant).

Dar prima întrebare față de ipoteza Annei McGee Morganstern este următoarea: ce motiv aveau cei care au depus relieful în muzeu să îl mutileze? Dacă ar fi fost reîncastrat într-un nou ansamblu sau într-un cadru special pentru o prezentare mai complexă, am putea bănui că el a trecut printr-o astfel de încercare. Dar felul cum este păstrat în muzeu nu ne poate sugera o astfel de ajustare. Nu este mai simplu să presupunem – așa cum ne încurajează desenul Barberini – că aceste tronsoane orizontale, care aveau funcția de a sprijini reliefurile monumentului, în număr de șapte, trebuia să depășească în lungime reliefurile tocmai pentru a fi încastrate în structura de zidărie și a susține astfel împingerile de sus în jos? Prin urmare, rostul acestor tronsoane era altul decât al plăcilor de piatră și astfel ne explicăm și deosebirea de lungime între primele și ultimele.

La concluzii asemănătoare ajungem și dacă analizăm relieful cu trupul *in transis* al cardinalului care ni s-a păstrat. Într-adevăr, urmele tiarei papale, ale coaroanei regale și ale pălăriei de cardinal se pot distinge cu ușurință. În partea dreaptă au existat de asemenea două cranii, din care se pot reconstitui lobii unei mitre episcopale.

A.M.G. Morganstern presupune că cele două capete din extremitatea reliefului care apar în desen au fost desprinse de placa de piatră o dată cu ajustarea acesteia. Dar în desen, ultimul craniu din stânga nu depășește extremitatea benzii cu inscripție pe care o constatăm întreagă în relief. Ar trebui să vedem, prin urmare, și urmele acestui craniu, care însă nu apare în nici un fel. Un mic calcul ne va dovedi, de altfel, că

aceste două cranii, plasate în desenul Barberini la cele două extremități ale reliefului și care au un acoperământ nedefinit, pe care nu l-am putut identifica, nu au existat în realitate.

Într-adevăr, chiar din reproducerea fotografică se poate constata că lățimea unui craniu și distanța de la un craniu la altul sunt egale. Așadar, dacă lungimea reliefului este de 175,5 cm, lățimea craniilor și a distanței dintre ele este de 175,5 cm: 11=15,9 cm. Pentru a calcula lățimea pe care ar fi avut-o cele două cranii din extremități, care apar în desenul Barberini, și cele două distanțe de la aceste cranii la marginile reliefului (deoarece nu putem concepe ca cele două cranii să fi marcat limitele plăcii care înfățișează trupul *in transis* al cardinalului), trebuie să înmulțim 16 cm cu 4, ceea ce ne dă un produs de 64 cm. Dar din întregul relief ar lipsi, după A.M.G. Morganstern, 41,5 cm – cum am arătat mai sus –, deci mai puțin decât ar fi fost necesar pentru înscrierea celor două cranii care apar în desen.

Prin urmare, din observarea raportului dintre lungimea reliefului care înfățișează trupul *in transis* al cardinalului de La Grange și aceea a tronsoanelor de piatră care îl încadrau, precum și din considerarea suprafeței acestui relief, ajungem la concluzia că cele două cranii care apar în desenul Barberini în cele două extremități ale șirului de capete în corupție, ale căror urme nu le putem distinge pe relieful de care ne ocupăm și ale căror acoperăminte nu le-am putut lega de nici o demnitate definită, au fost desenate fără ca ele să fi existat în realitate.

Dar care este gradul de scrupulozitate al desenatorului care ne-a lăsat imaginea mormântului de care ne ocupăm? Iată câteva erori evidente:

1. După cum observă și A.M.G. Morganstern, sigla D, care în legendă are explicația: *Principium deffunctorum capita diversimode elaborata*, se află dispusă deasupra reprezentării ca gisant a cardinalului de La Grange și nu în registrul inferior, unde se găsesc într-adevăr aceste capete.

2. Se pot remarca o serie de nepotriviri și între partea inferioară a desenului care ne înfățișează mormântul lui de La Grange și aceeași parte desenată separat, la o scară mai mare, ca detaliu. Într-adevăr, în fig. 35 constatăm desenați opt apostoli care-l încadrează pe Iisus. În fig. 36 ne sunt înfățișați tot opt apostoli, lângă care au fost adăugați doi în stânga, dar depășind limitele reliefurilor din partea inferioară și cea superioară, ceea ce nu corespunde cu realitatea, după cum ne convinge desenul din fig. 35. Dar știm că Iisus a avut 12 apostoli, nu 10 sau 8. Desenatorul a omis, pur și simplu, din lipsă de atenție, patru dintre apostoli, apoi a adăugat numai doi dintre ei, depășind însă limita extremității reliefurilor de piatră.

3. O comparație a trupului *in transis* a cardinalului de La Grange, așa cum ne apare în relieful care se păstrează încă în Muzeul Calvet, cu desenul Barberini care încearcă să reproducă acest relief ne convinge de o serie de nepotriviri între original și desen. Ceea ce ne izbește în primul rând la desen sunt mâinile neverosimil de lungi raportate la trup. Dacă comparăm lungimea părții inferioare a reliefului, de la banda de inscripție în jos, așa cum apare în desen, cu lățimea, raportul este de 4/1, în vreme ce la sculptura reală, același raport este 3/1. De altfel, raportul între lungimea și lățimea pietrei este de 2/1, față de 3/1 la desenul Barberini.

Se poate observa cu ușurință că, greșind proporțiile dreptunghiului în care urma să deseneze imaginea cardinalului *in transis*, artistul care a început să reproducă monumentul funerar al acestuia i-a lungit nemăsurat trupul și a adăugat în extremități două cranii cărora nu le-a desenat un acoperământ definit.

În realitate, banda cu inscripție începe exact deasupra reprezentării nasului și frunții cardinalului, cotind în unghi obtuz deasupra umărului stâng. În desen, acest unghi nu apare, și banda depășește cu mult capul trunchiului *in transis*. Așa cum am

menționat, în desenul Barberini, craniul din extremitatea stângă se află deasupra capătului stâng al benzii cu inscripție. Dar nici o urmă de pe relieful de piatră care ni s-a păstrat în muzeul Calvet nu ne încurajează să presupunem existența acestui craniu.

Dincolo de aceste argumente, întemeiate pe date reale, mai există unul care privește raportul dintre banda cu inscripție și capetele în corupție, peste care această bandă se află suprapusă, explicându-le prezența și, totodată, îndemnul pe care ele îl ilustrează. Banda pornește din imediata apropiere a chipului cardinalului, ca și cum i-ar materializa vorbirea, apoi se desfășoară dedesubtul micilor cranii, peste detaliile care se revarsă din acoperământul lor (șnurul pălăriei de cardinal, lobii tiarei episcopale etc.), unindu-le în același mic discurs. Așa cum observă și A.M.G. Morganstern, „Cardinalul *in transis* și craniile vorbesc împreună", formează un ansamblu care exprimă un punct de vedere în legătură cu condiția lor și condiția umană în general: „*Suntem* spectacol lumii, astfel ca nobilii și poporul să poată vedea clar *în noi*" etc. (sublinierea noastră).

Nu ar fi avut nici un sens ca alte două cranii – în afară de cele cinci unite de banda cu inscripția care le ilustrează vorbirea – să fi fost sculptate în afara acestei benzi, cum pretinde desenul Barberini, deoarece astfel ele ar fi rămas mute.

Prin urmare, concluzia care se impune este că pe relieful care reprezintă trupul *in transis* al cardinalului de La Grange au existat – deasupra benzii cu inscripție – numai cinci cranii, dispuse în modul următor:

| Cardinal | Rege | Papă | Episcop | Prinț |
|---|---|---|---|---|
| x | x | x | x | x |

Dacă am scris pe larg despre aceste reprezentări, asupra cărora A.M.G. Morganstern a avut meritul de a atrage atenția pentru întâia oară, am făcut-o deoarece ele au o importanță deosebită pentru semnificația monumentului și ne ajută să descifrăm sensul celor cinci scene care erau sculptate în partea superioară și, mai cu seamă, al personajelor care se află îngenuncheate în aceste scene și care sunt numite de E. Panofsky „*sponsored donors*"[18] („donatori protejați").

Cel puțin o parte din rangurile personajelor ale căror capete apar reprezentate în corupție în relieful care ne înfățișează imaginea *in transis* a lui de La Grange (papa, regele, prințul), pot fi constatate și în scenele din partea superioară a monumentului. Totodată, remarcăm faptul, care nu s-a menționat până în prezent, că o parte a rangurilor care figurează simbolic deasupra scuturilor la exteriorul ferestrei oarbe (papă, episcop, rege) sunt înfățișate și prin acoperămintele de pe craniile sculptate pe placa mormântului propriu-zis – unde se află reprezentarea *in transis* a cardinalului – cât și în scenele din partea superioară a monumentului. Suntem, prin urmare, invitați să precizăm dacă există raporturi, și care este natura lor, între șirul de *sponsored donors* (în sărbătorile Maicii Domnului), capetele în corupție (pe relieful înfățișând trupul în corupție al cardinalului de La Grange) și, în sfârșit, scuturile de la exteriorul ferestrei oarbe.

Considerând cele cinci scene sculptate în partea superioară a monumentului, vom reaminti că ele înfățișau (de jos în sus) următoarele sărbători ale Maicii Domnului: Nașterea Maicii Domnului, Buna Vestire, Nașterea lui Iisus, Intrarea în biserică și Încoronarea Maicii Domnului (în locul Adormirii). Însuși cardinalul de La Grange a hotărât ca mormântul său să fie împodobit cu aceste înfățișări ale sărbătorilor Maicii Domnului (...*"sepultura per me ibidem ordinata, cum representatione aliquarum festorum Beatae Mariae"*)[19], fără ca să pomenească ceva despre perso-

najele care sunt reprezentate îngenuncheate în fața acestor scene (*sponsored donors*) și protejate de anumiți sfinți.

Dintre cele cinci reliefuri, nu s-a păstrat întreg decât acela care înfățișează scena Bunei Vestiri, în fața căreia se află îngenuncheat un personaj cu coronetă, desigur un duce. Amai putut fi recuperată efigia – foarte deteriorată – a lui Carol al VI-lea (identificată de P. Pradel)[20], din scena Nașterii lui Iisus. Considerând imaginea care reproduce desenul Barberini, vom observa că prima scenă (de jos în sus) și ultima apar adorate de două personaje ecleziastice de rang înalt, cu capul descoperit. Personajele din a doua, a treia și a patra scenă (de jos în sus) au costume laice reprezentând ranguri de curte: primul (care apare și în singurul relief păstrat), purtând o coronetă, este un duce, iar al doilea și al treilea poartă coroane regale[21].

A.M.G. Morganstern arată că în legenda desenului Barberini – care poate fi văzută în cartușul de epocă în partea de jos a foii acestui desen – se află menționați, după lectura lui Eugène Müntz[22], următoarele personaje îngenuncheate (de jos în sus): un cardinal, un duce, un rege și un papă. Autorul desenului din secolul al XVII-lea, care văzuse monumentul întreg și inscripțiile lui, nu propunea nici o identificare pentru personajele îngenuncheate în cele cinci scene, în afară de aceea a rangului lor. Müntz, care transcrie legenda acestui desen, îl identifică pe cardinalul din scena Nașterii Maicii Domnului cu Jean de La Grange.

P. Pradel[23], preluând legenda transcrisă de Müntz și identificând capul personajului din scena Nașterii lui Iisus cu cel al lui Carol al VI-lea, este de părere că cele două personaje din scena a doua și a treia (de jos în sus), descrise de Müntz drept „conte și duce", trebuie să fi reprezentat în realitate pe cei doi urmași ai lui Carol al V-lea, Louis, duce de Orléans, și Carol al VI-lea. Regele din scena a patra este identificat de Pradel cu Carol al V-lea, iar papa din scena a cincea cu Clement al VII-lea. Prin urmare, partea superioară a monumentului funerar al cardinalului de La Grange ar reprezenta, după Pradel – a cărui opinie este împărtășită și de A.M.G. Morganstern[24] -, un omagiu adus celor doi protectori ai săi.

Reprezentate schematic, personajele înfățișate în acele scene cu sărbătorile Maicii Domnului ar fi, după desenatorul din secolul al XVII-lea și Pradel – A.M.G. Morganstern, următoarele:

| *Scene* | *Desenator sec. XVII* | *P. Pradel – A.M.G. Morganstern* |
|---|---|---|
| Încoronarea Maicii Domnului | Papă | Papă – Clement al VII-lea |
| Intrarea în biserică | Rege | Rege – Carol al V-lea |
| Nașterea lui Iisus | Duce | Fiul regelui – Carol al VI-lea |
| Buna Vestire | Conte | Duce – Louis d'Orléans |
| Nașterea Fecioarei | Cardinal | Cardinal – de La Grange |

Aceste identificări ne apar confirmate și de împrejurarea că, pentru a-și omagia suveranul, cardinalul de La Grange comandase pentru catedrala din Amiens – unde funcționase ca episcop între 1373 și 1375 și unde se afla înhumată o parte din trupul său – imaginea regelui Carol al V-lea, a consilierului său Buneau de la Rivière, a delfinului, a celui de-al doilea fiu al regelui și a sa proprie[25].

Dacă considerăm cele cinci scene din partea superioară a monumentului fune-

rar al lui de La Grange, constatăm că în trei dintre ele, și anume cele în care apar papa Clement al VII-lea, regele Carol al VI-lea și ducele Louis d'Orléans, observăm câte un „protector" *(sponsor)* însoțind aceste personaje, în vreme ce regele Carol al V-lea și cardinalul de La Grange au în fața lor un al doilea însoțitor, un intercesor care face legătura dintre cei îngenuncheați și scenele din viața Maicii Domnului (Intrarea în biserică și Nașterea Maicii Domnului).

Desigur că prezența unui „protector" sau – pe lângă aceasta – a unui intercesor ne vorbește de două stări deosebite ale personajelor înfățișate în adorarea scenelor religioase. Care este deosebirea între chipurile însoțite numai de un „protector" și cele asociate, pe deasupra, cu un intercesor?

E. Panofsky ne semnalează că pe monumentul funerar al arhiepiscopului Simone Saltarelli din Pisa (mort în 1342), operă a lui Nicola Pisano, sufletul acestuia, în drum spre Paradis, este înfățișat, după o schemă iconografică arhaică, ca un mic trup purtat de îngeri[26].

În privința reprezentărilor funerare ale unui „protector", Panofsky arată că în astfel de scene – un donator rugându-se sub protecția unui sfânt – apare în realitate o substituire a imaginii sufletului în chip de mic trup purtat de îngeri în Paradis[27]. Comentându-l pe Panofsky, Robert Klein face remarca interesantă că „Defunctul înfățișat ca «donator protejat» nu este conceput ca un portret, ci ca un substitut mai modern al simbolului medieval al sufletului introdus în Paradis: el nu face deci *double emploi* cu gisantul «în viață» (*au vif*). Personajul înfățișat singur, în genunchi, reprezintă, dimpotrivă, un adevărat portret și derivă din gisantul «în viață», căruia i s-a schimbat poziția; el nu se poate deci însoți decât de cea de a doua moarte a sa, aceea a trupului, reprezentată prin *transi*[28]. Constatăm deci cele patru etape ale omului: îngenuncheat, este înfățișat ca într-un portret, deci în viață, și nu poate fi însoțit decât de ceea ce aparține existenței de pe pământ. Apoi, în a doua etapă, de *transis*. În a treia etapă, ca gisant, se află în fața Judecății din urmă. În sfârșit, a patra, când se găsește ca suflet fericit în Paradis.

În monumentul funerar – anterior sculpturilor cardinalului de La Grange – al lui Robert d'Anjou (mort în 1337), lucrat de Tino de Camaiano, regele Neapolelui este înfățișat în fața Maicii Domnului ca „donator protejat", protectorii săi fiind Sfântul Francisc și Sfânta Clara[29]. Un alt monument – ulterior de data aceasta –, al lui Jean de Bos (mort în 1438) și al soției sale, Catherine Bernard, din catedrala din Tournai[30], ne reprezintă pe cei doi îngenuncheați în fața Maicii Domnului și protejați, respectiv, de Sfântul Ioan și Sfânta Ecaterina.

Ar reieși, prin urmare, că „donatorii protejați" înfățișează pe cei doi defuncți și că deci și personajele însoțite de „protectori" din scenele mormântului cardinalului de La Grange erau decedate în momentul construirii acestui edificiu.

Dar tot Panofsky scrie că unii „donatori protejați" erau înfățișați ca fiind în viață, bucurându-se de privilegiul de a putea vedea aievea obiectul adorației lor, ca, de pildă, canonicul Van del Paele (1436) din celebrul tablou al lui Jan van Eyck[31]. O operă foarte apropiată în timp de aceea reprezentând pe cardinalul de La Grange se găsește în portalul bisericii mânăstirii din Champmol, aproape de Dijon, unde putem vedea chipurile îngenuncheate ale ctitorilor bisericii, Filip Îndrăznețul (1342-1404), însoțit de Sfântul Ioan, și soția sa, Margareta de Flandra, însoțită de Sfânta Ecaterina, în adorație înaintea Maicii Domnului. Sculpturile portalului au fost executate între 1387 și înainte de 1404, deci în timpul vieții lui Filip Îndrăznețul și a soției sale[32]. Aceasta vădește că „donatorii protejați" nu simbolizează întotdeauna, în epoca de care ne ocupăm, sufletele fericiților în Paradis, cum este cazul cu majoritatea unor astfel de reprezentări la monumentele funerare.

Deoarece în scenele mormântului cardinalului de La Grange avem unele personaje însoțite numai de un „protector" și altele de un „protector" și de un intercesor, ajungem la concluzia că primele se aflau în viață, iar ultimele decedate în momentul edificării acestui monument. Astfel, papa Clement al VII-lea, regele Carol al VI-lea și Louis, duce de Orléans, care apar însoțiți numai de un „protector", erau desigur în viață, în vreme ce regele Carol al V-lea și însuși cardinalul de La Grange nu mai trăiau.

Presupunerea noastră este confirmată de faptul că de La Grange ne apare într-o triplă ipostază: cu trupul în corupție, ca gisant cu trupul peren (după Învierea morților, așteptând Judecata) și, în sfârșit, ca suflet fericit, primit în Paradis. Așa cum observă și R. Klein, această din urmă înfățișare nu făcea *double emploi* cu înfățișarea de gisant[33].

Concluziile la care am ajuns, că o parte dintre personajele înfățișate în scenele de pe mormântul cardinalului de La Grange sunt vii, iar altele decedate, confirmă identificările făcute de Pradel și, totodată, permit stabilirea termenului *ante quam* al executării monumentului, fără a fi nevoie să recurgem la argumentul bazat pe raporturile dintre casa regală franceză și papalitate. Acest termen înainte de care a fost înălțat mormântul lui de La Grange este anul 1394, cel al morții papei Clement al VII-lea. Din moment ce acest papă este înfățișat pe acest mormânt ca fiind în viață, monumentul a fost construit înainte de 1394, anul morții lui.

Am văzut că înfățișarea trupului în corupție al cardinalului de La Grange este asociată cu aceea a diferitelor capete *in transis* ale unor personaje de rang înalt. Ipostazele de gisant și suflet fericit în Paradis ale cardinalului sunt legate, la rândul lor, de câte o scenă religioasă.

Scena aflată imediat deasupra reprezentării cardinalului de La Grange ca gisant, deci ca trup incoruptibil, în așteptarea Judecății din urmă, arată pe Iisus ca împărat al cerurilor și pe cei doisprezece apostoli ai săi, ilustrând următorul pasaj al Sfântului Pavel din Scrisoarea către Galateeni: „Sunt coloane, pe care se sprijină biserica"[34], prin urmare, apostolii sunt comparați cu coloanele bisericii, ceea ce explică faptul că, la Sainte-Chapelle din Paris, această scenă sculptată se găsește în interior, adosată stâlpilor navei, care poartă crucile de consecrație[35].

Este semnificativ că în același Avignon – unde se află biserica Sfântul Martial cu monumentul lui de La Grange – găsim încă trei monumente funerare, cel al cardinalului Philippe de Cabasolle (mort în 1372), al papei Clement al VII-lea (mort în 1394) și al cardinalului Nicolas de Brancaccio (mort în 1412), decorate cu aceeași scenă a lui Iisus încadrat de cei doisprezece apostoli[36].

Semnificația asocierii între înfățișarea de gisant a lui de La Grange învești mântat în cardinal și această scenă este că biserica întemeiată de Iisus și apostolii săi a fost reprezentată pe pământ – între alții – și de cardinal, și că el așteaptă Judecata din urmă înzestrat cu această activitate ecleziastică a sa, care îi legitimează accesul în Paradis. Această semnificație este și a scenelor de pe mormintele papei Clement al VII-lea și cardinalilor Cabasolle și Brancaccio pe care le-am pomenit mai sus.

Despre cele cinci scene legate de sărbătorile Maicii Domnului, care se succed pe verticală între reprezentarea scenei lui Iisus și a celor doisprezece apostoli și coronamentul monumentului lui de La Grange, A. M. G. Morganstern scrie că „semnificația asocierii chipurilor omenești cu scenele specifice sau cu sărbătorile pe care le ilustrează aceste scene rămâne de nepătruns". Ea consideră că „aceste asocieri de sărbători ale Maicii Domnului sunt legate de tradiția bisericii Sfântul Martial, instituite probabil .de cardinal, sau de invocații către Maica Domnului, pentru a o determina să interceadă, în favoarea acestuia, în regatul ceresc[37].

Autoarea menționează totodată că de La Grange însuși a hotărât ca mormântul său să fie decorat cu prezentări ale sărbătorilor Maicii Domnului, programul iconografic fiind, așadar, indicat de donator.

Dar considerând identificările personajelor din scenele sărbătorilor Maicii Domnului propuse de Pradel, însoțiți de un „protector" sau de un „protector" și un intercesor, este cu neputință să nu remarcăm o evidentă legătură între fiecare dintre cei cinci pământeni și cele cinci sărbători corespunzătoare, tot astfel cum înfățișarea de gisant a lui de La Grange înveșmântat în costum de cardinal trebuie raportată la scena care-l prezenta pe Iisus între cei doisprezece apostoli.

Într-adevăr, scena din partea superioară, imediat sub coronamentul mormântului, înfățișează Încoronarea Maicii Domnului de către Iisus. În iconografie scena este consemnată astfel: „Maica Domnului încoronată este așezată la dreapta lui Iisus care o binecuvântează"[38]. Doar papa poate fi înfățișat adorând scena încoronării, deoarece, la rândul său, el încoronează regi și împărați, repetând pe pământ ceea ce Iisus săvârșește în cer.

În scena Intrării în biserică, imediat următoare (în partea inferioară), este evocat momentul în care, după *Evanghelia* lui Luca, preotul Simeon l-a luat în brațe pe pruncul Iisus, spunând: „Acum slobozește în pace pe robul tău, Stăpâne, după cuvântul tău, pentru că au văzut ochii mei mântuirea ta, pe care ai pregătit-o să fie, înaintea tuturor popoarelor"[39].

Prin urmare, este posibil ca aluzia să fie la sfârșitul evlavios al lui Carol al V-lea, care este înfățișat adorând această scenă.

Este firesc ca și Carol al VI-lea, înfățișat ca rege (el domnea pe tronul tatălui său în momentul înălțării monumentului), să fie reprezentat în scena Nașterii lui Iisus, îngenuncheat ca și regii magi în fața „Împăratului de curând născut al iudeilor"[40]. Aceasta ne confirmă faptul că personajul nu poate fi un duce, așa cum considerase în secolul al XVII-lea autorul desenului Barberini, ci un rege, ca și în scena Purificării, și acest rege a fost, evident, Carol al VI-lea.

În privința celui de al doilea fiu al lui Carol al V-lea, Louis, duce de Orléans, el adoră scena Bunei Vestiri, în care îngerul o vestește pe Maria că va avea un fiu care „va fi mare și va fi chemat Fiul Celui Prea Înalt"[41].

Nu cunoaștem legătura dintre reprezentarea cardinalului de La Grange ca suflet fericit în Paradis și aceea a sărbătorii Nașterii Maicii Domnului, dar este posibil ca ea să evoce însăși evlavia pentru Maica Domnului a cardinalului, ilustrată în reprezentările de pe monumentul său funerar.

Oricum, paralelismul între semnificația scenelor sacre și activitatea temporală a personajelor omagiate de La Grange, paralelism care ni se impune cu evidență, mai cu seamă în reprezentarea lui Iisus și a celor doisprezece apostoli alături de ipostaza de gisant înveșmântat în cardinal a lui de La Grange, sau în înfățișarea Încoronării Maicii Domnului (unde papa venerează un act solemn pe care îl înfăptuiește el însuși pe pământ), ne arată că nu în rangul personajelor se găsește dimensiunea perenității lor – cum susțin Kantorowicz și Panofsky –, ci în activitatea lor individuală, în măsura în care această activitate se înscrie în serviciul glorificării lui Dumnezeu, „*ad majorem Dei gloriam*".

O problemă importantă legată de monumentul cardinalului de La Grange și care merită a fi soluționată este aceea a raportului dintre înalții demnitari reprezentați în corupție fizică pe placa inferioară a monumentului (capetele *in transis* care permit să legăm acest tip de monumente de tema Întâlnirii...), personajele din cele cinci scene religioase din partea superioară și sculturile cu timbre ale unor ranguri diferite de la exteriorul ferestrei oarbe.

A.M.G. Morganstern bănuiește că cele cinci personaje îngenuncheate din scenele religioase au avut fiecare câte un scut care să le reprezinte[42], cu embleme dispărute la restaurări.

Dar observăm că din primele trei scuturi (de la dreapta la stânga), cel puțin unul, supraînălțat de timbrul episcopal, nu își are corespondent printre rangul personajelor introduse în cadrul scenelor care evocă sărbătorile Maicii Domnului. Găsim mitra episcopală ca acoperământ al unui craniu care însoțește trupul *in transis* al lui de La Grange, dar aflăm aici și un craniu cu pălărie de cardinal, al cărui timbru nu se află printre timbrele scuturilor de la exterior (el ar fi trebuit, de altfel, să urmeze imediat după scutul papal, unde constatăm însă scutul episcopal). Prin urmare, nu putem afirma că scuturile de la exteriorul ferestrei oarbe aparțin personajelor aflate în scenele sărbătorilor Maicii Domnului sau rangurilor reprezentate de capetele în corupție din partea inferioară a plăcii înfățișând pe de La Grange *in transis*. În schimb, în secolul al XIV-lea, în lauda *Te igitur*... din *Canon,* se invocau papa și episcopul, apoi regele și urmașii lui. („Pe tine, așadar... <te lăudăm> împreună cu robul tău, papa N. și episcopul nostru N. și regele nostru și drept credincioșii“[43].)

Prin urmare, atât craniile de pe relieful reprezentărilor *in transis* din interior, cât si scuturile de la exteriorul ferestrei oarbe nu pot fi legate de o anumită persoană – de cele pe care le constatăm în scenele religioase –, ci de ranguri înalte, în primul caz pentru arătarea condiției lor terestre, în cel de-al doilea, pentru glorificarea lor. În schimb, personajele figurând în scenele sărbătorilor Maicii Domnului – reale sau defuncte în momentul edificării monumentului – sunt reprezentate în adorație în fața acestor scene: cei vii bucurându-se de revelația venită în urma activității lor în spiritul tradiției bisericești, cei decedați, după realizări asemănătoare. Aceștia din urmă, „suflete fericite în Paradis“, au și ei acces la marile sărbători.

Un interesant factor comun al acestor reprezentări este numărul cinci (cinci capete în corupție, cinci scuturi timbrate, cinci personaje reale în cele cinci scene ale sărbătorilor Maicii Domnului). Repetiția acestui număr nu este întâmplătoare, după cum nu este întâmplător faptul că la nivelul la care, în interior, se puteau constata cele cinci cranii, la exterior puteau fi văzute scuturile supraînălțate cu timbrele unor ranguri asemănătoare.

Dacă alăturăm într-o schemă (fără a ține seama de ordinea reală) rangurile prezente în cele trei ansambluri sculptate, vom obține următoarele:

| *Capete in transis* | *Scuturi* | *Persoanele reale din scenă* |
|---|---|---|
| *Papă* | *Papă* | *Papă* |
| Cardinal | Episcop | Cardinal |
| *Rege* | *Rege* | *Rege* |
| *Prinț* | *Prinț* | *Fiul regelui* |
| Episcop | Duce | Duce |

Observăm că din cele cinci reprezentări, trei revin invariabil în cele trei ansambluri pe care le studiem: papa, regele și prințul (sau fiul regelui). Dintre cranii lipsește cel a ducelui – deoarece prințul reprezenta categoria urmașilor la tron –, dintre scuturi nu apare cel al cardinalului, respectiv al lui de La Grange – deoarece în rugăciunea *Te igitur* nu putea să se invoce și pe el însuși –, iar din scenele sărbătorilor Maicii Domnului lipsește episcopul, deoarece există de La Grange, care reprezenta și categoria respectivă.

Considerând monumentul funerar al cardinalului de La Grange, vom observa că

la exteriorul ferestrei oarbe, către lumea reală, erau plasate stemele rangurilor celor mai înalte, reprezentând puterea social-politică. La același nivel, în interior, aceleași ranguri supreme, din care făcea parte și de La Grange, erau înfățișate în corupție fizică. S-a urmărit, desigur, să se sublinieze că, dacă la exterior rangurile apăreau în toată strălucirea, la interior, în lumina adevăratei realități, aceea de conținut, oamenii care fuseseră înălțați la aceste ranguri erau supuși și ei legilor pământești. Să analizăm scrierea de pe banda care traversează craniile de pe marea placă a corupției fizice[44].

Inscripția se compune din două părți. Prima, în care șirul de cranii care aparținuseră unor înalți demnitari, împreună cu de La Grange – care se mărturisește inclus în aceeași categorie și care pronunță ceea ce se află înscris pe banda desfășurată peste întreaga placă –, mărturisește rațiunea pentru care ei se arată – indirect, prin imaginile lor sculptate (un fel de instantaneu al stării lor din clipa aceea) –, întregii lumi: pentru ca întreaga lume, puternicii și cei fără însemnătate, femei și bărbați, tineri și bătrâni, să poată vedea clar starea de corupție fizică la care vor ajunge după moarte.

Un concept interesant, pe care l-am evocat și atunci când am prezentat monumentul funerar al lui François de La Sarra, este cel de „spectacol", mărturisit de cel care a proiectat monumentul, foarte probabil de La Grange însuși. „*Spectaculum*" nu este îndepărtat de conceptul „speculum" (oglindă), ambele propunându-și a prezenta oamenilor propria lor condiție, prin urmare, de a le oglindi în perspectivă destinul. Acest concept de „spectacol" se va dezvolta în Renaștere.

Șirul de cranii nu ne evocă încă „Dansul morții", deoarece, ca și în tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți – unde la început constatăm un duce, un conte și un marchiz, iar mai târziu trei ranguri înalte –, nu avem de-a face cu reprezentanți ai unor pături sociale diferite. „Dansul" va apărea mai târziu, în plină Renaștere. De aceea am insistat asupra interpretării neconcludente a Annei McGee Morganstern în legătură cu categoriile sociale înfățișate pe placa cu relieful *in transis* al cardinalului de La Grange.

G. Duby face observația interesantă că teatrul – care s-a desprins din oficierea liturghiilor – a fost, încă din secolul al X-lea, o adaptare a acestora pentru a le face accesibile poporului. Dar el insistă asupra faptului că „avântul și vulgarizarea sa decisivă datează din secolul al XIV-lea, ca și predica ce-l însoțea cu succes"[45]. Într-adevăr, placa din monumentul funerar al lui de La Grange, de care ne ocupăm, este spectacol și predică (mai cu seamă în partea a doua a inscripției).

Influența teatrului este atât de puternică în secolul al XIV-lea, că la un pictor reprezentativ, cum este Giotto, „spațiul se găsește strict delimitat... spațiul și timpul... sunt acelea ale teatrului"[46].

Desigur că vocația pentru spectacol, pentru a se expune contemporanilor și urmașilor, vădește din partea acestor actori care sunt cavalerii reprezentați *in transis*, virtutea umilinței, recomandată de Biserică, deoarece ei nu își vădesc strălucirea veșmintelor sau a cuvintelor lor, nici măcar aceea a talentului, ci, dimpotrivă, mizeria efectivă. O umilință care depășește îngenuncherea marilor prelați care spălau picioarele săracilor, evocând scena din *Evanghelii*.

Analogia stabilită de Baltrušaitis și A.M.G. Morganstern între tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți și înfățișările funerare *in transis* este judicioasă, nu numai prin aspectele asemănătoare de corupție fizică, ci și prin conceptul comun de oglindă, de spectacol.

În partea a doua a inscripției de pe monumentul lui de La Grange sunt apostrofați cei care o citesc. Este o predică despre orgoliul absurd, atunci când unica perspectivă este „reîntoarcerea la starea de cadavru"[47].

Menționăm că această denunțare a orgoliului de natură satanică, legat de păcatul originar, care determină prefacerile corupției, poate fi găsită și în poema lui Baudouin de Condé, de la sfârșitul secolului al XIII-lea, *Dit de trois vifs et de trois morts*. După ce ducele mărturisește că vederea morților îl înspăimântă, contele recunoaște că ei pot trage învățăminte din astfel de întâlniri, dacă aceste imagini ale lor pe ecranul viitorului vor avea ca urmare îndepărtarea orgoliului[48]. Prin urmare, nu numai capetele *in transis* din partea inferioară a monumentului cardinalului de La Grange leagă această operă – ca și pe celelalte de acest tip – de tema zugrăvită a Întâlnirii..., ci și inscripția care le însoțește.

Asemănările inscripției de pe monumentul cardinalului de La Grange cu poema lui Baudouin de Condé ne permit să presupunem că primul s-a inspirat direct din versurile ultimului, sau că el și-a preluat inscripția dintr-o tradiție cu rădăcinile în secolul al XIII-lea.

Evident, replica marchizului, cel de-al treilea mort din poema lui Condé, poate fi subînțeleasă în inscripția lui de La Grange. Numai cu faptele bune poate fi învinsă corupția fizică, adică moartea trupească, și se poate câștiga veșnicia (trupului și sufletului).

În complexul funerar al cardinalului de La Grange luăm cunoștință inițial de scuturile cu timbre diferite de la exteriorul ferestrei oarbe (în dreptul căreia se află mormântul), care ne vorbesc despre rangurile pământești ale celor reprezentați în interior. Cei care pătrundeau în biserica închinată Sfântului Marțial puteau contempla, în continuare, degradarea trupească a acestor mărimi, în primul registru al monumentului funerar. Exista, în sfârșit, cea de-a treia ipostază a acestor înalți demnitari, ilustrată în scenele sărbătorilor Maicii Domnului. Dintre cei sortiți corupției, unii au posibilitatea să se bucure, în viață fiind, de grația divină, ceea ce echivalează cu o promisiune pentru perenitate, alții, decedați, sunt reprezentați ca „suflete fericite în Paradis". În acest fel, cei de rang înalt, prezenți cu însemnele lor la exteriorul bisericii și cufundați în corupția comună la interior, în registrul inferior al monumentului funerar, au posibilitatea ca, în scenele care se succed pe verticală până la coronamentul acestui monument, să revină la o nouă strălucire, de astă dată absolută și fără echivoc. Corupția rămâne, așadar, o paranteză trecătoare, prin care cei care-l slujesc în mod deosebit pe Dumnezeu trec ușor, fără a-și compromite identitatea.

Cei care priveau trista înfățișare a trupului macerat al cardinalului și țestele hâde ale unui papă, unui rege, unui prinț, unui cardinal și unui episcop, de pe relieful rezemat de pământul care nimicește formele trupești supuse aceleiași acțiuni neîmblânzite ale păcatului originar, cei care, după lectura inscripției care le apostrofa orgoliul, își ridicau privirile, puteau contempla chipul cardinalului, în deplinătatea frumuseții, legat de scena lui Iisus și a celor doisprezece apostoli, a întemeietorilor bisericii, și – în continuare – alte strălucite mărimi, venerând sărbătorile Maicii Domnului. Personajele în viață sau decedate nu reprezentau categorii sociale, ci entități individuale. După viziunea donatorului, adică a lui de La Grange, aceste personaje străluceau prin și în măsura în care promovaseră valorile creștine în demnitățile pe care le deținuseră.

Era firesc, de altfel, ca nu numai cardinalul de La Grange să apară și în ipostaza de „fericit", după dezolantul său aspect de *transis*, ci și superiorii săi, înfățișați ca trupuri corupte, pe placa cea mai de jos a monumentului funerar. Ponderea cădea pe strălucirea acestor personaje, și nu se putea altfel, într-o biserică din reședința papilor, din Avignon.

Monumentul cardinalului de La Grange arăta contemporanilor că moartea

anulează ierarhia rangurilor omenești stabilită de Dumnezeu, dar că cei care trăiesc și activează în spiritul creștinismului sunt recompensați, fie în viață – prin apariția sfinților adorați –, fie în lumea viitoare, prin accesul lor în Paradis. Corupția nu constituie decât un accident trecător față de splendoarea triumfătoare a cerului, sau pentru miraculoasele apariții de pe pământ, pentru cei care își îndeplinesc cu prisosință îndatoririle crestinesti.

Dacă prin zugrăvirea temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți, prin imaginea Prințului lumii, apoi prin fresca Triumfului morții și prin imaginile funerare ale cavalerilor *in transis*, Biserica încerca să-i aducă pe drumul drept pe cavalerii îndepărtați de valorile ei, îngrozindu-i cu aspectul trupului văzut după moarte, prin monumentul cardinalului de La Grange, ea își propune să ajungă la același scop, punând în lumină desăvârșirea vieții viitoare.

Merită să amintim că în tema zugrăvită a Întâlnirii..., între sfârșitul secolului al XIII-lea și mijlocul secolului următor, pustnicii apăreau ca reprezentanții unei categorii privilegiate – cei care urmau să pătrundă în Paradis –, iar cavalerii, dimpotrivă, sunt înfățișați în corupție. Aceasta pentru că tema era vehiculată de ordinele cerșetoare, și călugării exprimau punctul lor de vedere. La Avignon găsim destinele cerești ale celor de rang înalt, în stat sau în Biserică.

## Note

1 A.M.G. Morganstern, *The La Grange Tomb and Choir..., passim.*

2 *Ibidem*, p. 54.

3 *Ibidem*, p. 54-55.

4 *Ibidem*, n. 22, p. 56.

5 *Ibidem*, p. 62.

6 Pierre Pradel, *Le visage inconnu de Louis d'Orléans, frère de Charles VI*, în „Revue des arts", vol. II, 1952, p. 93-98; idem, *Le portrait sculpté à la fin du Moyen Âge*, în „Actes XVIII[e] Congr. Intern. Hist. Art.", Amsterdam, 1952, p. 257-258.

7 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 60.

8 *Ibidem*, p. 54; R. Brun, *Avignon au temps des papes*, Paris, 1928, p. 144.

9 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 59.

10 *Ibidem*, p. 53, n. 9.

11 *Ibidem*, p. 55, n. 20.

12 Cele două console originale au fost înlocuite în secolul al XVII-lea cu alte două piese, din care una purta stema abației din Cluny și alta armele familiei Torres; A.M.G. Morganstern n-a putut stabili relațiile acestei familii cu cardinalul de La Grange (*op. cit.*, p. 57, n. 28).

13 Aceasta ne îndeamnă să ne îndoim de exactitatea afirmației autoarei A.M.G. Morganstern (*op. cit.*, p. 56): „Este limpede că zidul de pe latura de nord a corului a fost lucrat în așa fel încât să primească mormântul cardinalului; acest mormânt a făcut parte integrantă din proiectul arhitectural al corului".

14 *Ibidem*, p. 58.

15 *Ibidem*, p. 54, n. 14.

16 *Ibidem*, p. 62, n. 55.

17 *Ibidem*, p. 62.

18 E. Panofsky, *Tomb Sculpture...*, p. 77-78.

19 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 66, n. 73.

20 Vezi fig. 3 din articolul lui P. Pradel, *op. cit.* Efigia lui Carol al VI-lea s-a păstrat, de asemenea, foarte deteriorată.

21 *Ibidem.*

22 Eugène Müntz, *Les tombeaux des papes en France*, în „Gazette des Beaux Arts", XXXVI, 1887, p. 275-285, citat de A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 56, nota 24.

23 P. Pradel, *op. cit.*, p. 93-98.

24 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 59-60.
25 G. Duby, *op. cit.*, p. 125.
26 E. Panofsky, *Tomb Sculpture...*, p. 78.
27 *Ibidem.*
28 R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 232; cf. G. Duby, *op. cit.*, p. 125.
29 E. Panofsky, *Tomb Sculptur...e*, p. 86.
30 *Ibidem*, p. 58 și fig. 230.
31 E. Panofsky, *Tomb Sculpture...*, p. 59.
32 A. Parmentier, *op. cit.*, vol. II, p. 182.
33 Vezi n. 28.
34 Sfântul Pavel, *Scrisoarea către Galateeni* (II, 9): „Sunt columnae, quibus stat Ecclesia".
35 L. Réau, *Iconographie...*, tomul III, vol. I, p. 132-133.
36 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 61, nota 51.
37 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 66.
38 L. Réau, *Iconographie...*, tomul II, vol. II, p. 625. Un relief în piatră contemporan, cu aceeași temă a Încoronării Maicii Domnului, se găsește deasupra porții de intrare a castelului din Ferté-Milon (Aisne), construit la porunca lui Louis d'Orléans, după urcarea sa pe tron (1372-1407) (A. V. Parmentier, *op. cit.*, vol. II, p. 183).
39 *Luca*, II, 28-32.
40 *Matei*, II, 2.
41 *Luca*, I, 32.
42 A.M.G. Morganstern, *op. cit.*, p. 60.
43 *Ibidem*, p. 67, nota 81: „Te igitur... una cum famulo tuo papa nostro N. et antistite nostro N. et rege nostro et omnibus ortodoxis".
44 Vezi p. 141.
45 G. Duby, *op. cit.*, p. 128.
46 *Ibidem*, p. 91.
47 Vezi p. 141.
48 Vezi p. 40.

# CAPITOLUL IX

# NEMURIRE ȘI DECOMPOZIȚIE ÎN ARTA EVULUI MEDIU

Cuceririle Renașterii s-au îngemănat în mod ciudat, de la primele înfăptuiri ale acestui curent de cultură care va schimba în mod hotărâtor fața lumii, cu o tendință contrarie, pe care mai cu seamă o serie de opere de artă ne permit să o punem în lumină și să încercăm să o explicăm. Încă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, când Nicola Pisano sau Giotto investighează cea de-a treia dimensiune a lumii cunoscute și vor câștiga pentru ea ceea ce se numește valoarea adâncimii, câteva imagini din Italia, desprinse din romanul de origine orientală *Varlaam și Ioasaf*, prezentau, dimpotrivă, risipirea volumului omenesc, corupția trupului.

Reprezentările italienești ale temei zugrăvite Întâlnirea celor trei vii și trei morți, transpunere în imagini a unei poeme pierdute – răsărită, la rându-i, din textura romanului *Varlaam și Ioasaf* –, a pus față în față, așa cum ne putem da seama după o variantă mai târzie, franțuzească *(Dit de trois vifs et trois morts* a lui Badouin de Condé), două categorii sociale, cavalerii și călugării, și două viziuni: una care se îndrepta către valorile Renașterii, desprinzându-se de vechile moduri de existență, și alta, care încerca să întârzie aceste tendințe de emancipare. Inscripția, inspirată desigur de franciscani, care însoțește scena Întâlnirii... din biserica San Paolo din Poggio Mirteto (Sabina)[1], pune în legătură directă răul pe care personajul încoronat îl face pe pământ, și starea de decrepitudine a trupului său care, după câte deducem, va pierde nemurirea în vecie. Nu este vorba, așadar, de o corupție provizorie, până la Judecata din urmă, care afectează trupul oricărui muritor, ci de proiectarea acestei corupții pe o dimensiune nesfârșită de timp, aceea a eternității. Nimicirea trupească nu face parte numai din condiția umană, ci se poate eterniza prin Judecata cerească, după cum imaginea impecabilă a gisanților nu oglindește perfecțiunea lor fizică, aceea spre care năzuiau anticii sau artiștii Renașterii, ci splendoarea trupului lor în eternitate.

O dovadă că despre cavalerii păcătoși este vorba – culpabili prin fervoarea lor pentru muzica „profană", pentru amorul curtenitor, pentru turnire și pentru o viață plină de fast și strălucire – sunt reprezentările Prințului lumii de la sfârșitul secolului al XIII-lea, pandantul masculin a lui „Frau Welt", a doamnei Venus a acestei epoci. Mesagerii infernului, șerpii și broaștele, și însuși chipul diavolului care își revarsă peste spinarea frumosului Prinț al lumii de la Basel această vermină infernală, ne dovedesc că despre perspectiva iadului, a veșnicei corupții, este vorba în reprezentările în veșnicie, și nu numai despre risipirea biologică de aici, de pe pământ, aceasta din urmă nefiind decât oglindirea celeilalte.

Dar momentul de tensiune maximă dintre cavaleri și ordinele monahale occidentale este mijlocul secolului al XIV-lea, când se zugrăvește marea frescă Triumful morții din Pisa și apare în La Sarraz, în Elveția, mormântul cavalerului François de La Sarra. Este epoca în care Biserica încearcă cu orice chip să pună stavilă tendințelor de emancipare ale cavalerilor, care consunau cu noile câștiguri ale Renașterii, predicând o revenire la conduita și finalitățile lor tradiționale.

Este interesant să observăm că în vreme ce cavalerii reprezentați în Triumful morții din Pisa, au în față Moartea însăși, cu o coasă elocventă, sau cele trei trupuri

în diferite stadii de corupție, călugării din aceeași frescă sunt prezentați ca și cum și-ar fi câștigat nemurirea încă din viață, trăind aici valorile eterne, ca și în *Civitas Dei* a Sfântului Augustin.

Curentul „constructivist" se impusese, idealizarea omenească în limitele naturalului, impresia că figura reprezentată de artist își este sie însăși suficientă, cristalizând într-un fel întreaga realitate, fiind controlată – cum afirma Panofsky[2] – dintr-un centru sau ax din propriul său interior. Acest sâmbure interior de energie, acest sens al unei individualități conturate în mijlocul unei societăți mai puțin fruste și mai puțin fragile – după admirabila caracterizare a lui Pierre Chaunu[3] –, apare în contrast cu reprezentările *in transis*.

Desigur că, din umilință creștină, cavalerul François de La Sarra a renunțat la individualitatea sa umană, primind să se ofere ca exemplu pentru a arăta starea jalnică a trupului său după moarte. El nu a conceput ca trupul său să se prezinte astfel în eternitate, adică după Judecata din urmă, proiectând în această perspectivă consistența definitivă. Prezentând trecerea biologică, el și-a subliniat culpabilitatea și contrastul cu perenitatea (pe care o spera) existențelor paradisiace, așa cum încearcă să ne-o dovedească pledoaria cardinalului de La Grange din Avignon.

În sculptura funerară numită *in transis*, care începe cu monumentul din La Sarraz, trupurile în corupție fizică sunt expuse în plină lumină, acoperite de ulcere, devorate de animale diabolice. O teribilă amenințare pentru cei care neglijau îndemnurile clerului, în primul rând dând frâu liber orgoliului lor, iubirii de sine (ecou al acelui *vani* al Sfântului Bernard), apoi iubirii de lume (*avari*), de turnire, de amor curtean, găsind satisfacții în muzica profană, în alegoriile pasionale ale romanelor, toate atât de îndepărtate de viața celor *simplices* și *devoti*.

Este semnificativ că, începând de la mijlocul secolului al XIV-lea, importanța temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți descrește, în vreme ce prezentarea înfățișării defuncților *in transis* devine tot mai frecventă, încurajată de clerul care vedea în ea un argument mai direct și mai eficient. L. Guerry arată că „această predilecție pentru teme funerare ale căror prezentări sunt de o cruzime fără milă" se explică prin necesitatea „de a opune o violentă contrapondere unei insațiabile plăceri"[4]. Pentru a înțelege ceea ce simțeau credincioșii din secolul al XIV-lea atunci când privirile lor cădeau asupra unei reprezentări atât de ciudate ca trupul cavalerului François din sumbra capelă a castelului din La Sarraz, trebuie să ținem seama de faptul că în contemplarea directă a morții, distrugătoare de tinerețe, putere, frumusețe, nu se îngrozea – în principiu – decât cel care făcuse din viața terestră un scop în sine. Doar pentru „păcătos", a cărui existență se încheia o dată cu viața, contemplarea aneantizării trupului evoca în chip firesc și deșertăciunea iluziilor sale legate de valorile terestre.

După mentalitatea vremii, pentru adevăratul credincios, moartea nu însemna decât o treaptă către Judecata din urmă care trebuia să îi aducă fericirea eternă. Această legătură între viața terestră și eternitate, aceste perspective către o altă realitate mereu prezentă pentru contemporanii lui François de La Sarra, trebuie neapărat avute în vedere când încercăm să explicăm apariția sculpturii *in transis*, atunci când Biserica a determinat – indirect – această apariție. Desigur că aspra condamnare a cavaleriei trebuia să aibă în vedere și cele două perspective eshatologice, „pozitivă" și „negativă", mereu prezente în evul mediu. Sculptura *in transis* era privită prin prisma activității fiecăruia – ca și în parabola Celor trei prieteni din romanul *Varlaam și Ioasaf* –, și pentru cei care îndepliniseră îndemnurile Bisericii, moartea apărea ca răsăritul unei adevărate vieți. Dar pentru cei care începuseră,

cum arată A. Tenenti, să „preia moștenirea antică, să se intereseze de formele fizice și de puterea omului, propunându-i o nouă formă de imortalitate“, moartea trupului, urâțirea lui și desfigurarea, nu puteau fi decât subiect de descurajare. Un fel de înfrânare a tendințelor constructive ale Renașterii, înainte chiar ca ele să se fi conturat deplin. Sau, după cum observă tot Tenenti, „asaltul din partea morții, pe care omul îl putea trăi în fiecare clipă, reprezintă amenințarea neîntreruptă a dezinegrării sale materiale“[5].

În privința cauzelor apariției reprezentărilor trupurilor *in transis*, este interesant de menționat că încă din 1862, Wilhelm Lübke[6] – replicând lui Johann Dominik Fiorillo[7], care avansase opinia, în 1820, că Dansul macabru trebuie legat de epidemiile de ciumă din secolele XIV și XV – afirmă că geneza Dansului macabru trebuie căutată în primul rând în activitatea misionară a Bisericii catolice și că el „a fost conceput cu scopul de a înspăimânta pe cei păcătoși prin aceste reprezentări crude, materiale“[8].

Am văzut că scena Judecății din urmă se desfășura deasupra frescei Triumfului morții din Campo Santo din Pisa. Comentând o altă reprezentare a Triumfului morții, de data aceasta redusă la scena cunoscută în iconografie cu acest nume, de pe un mic panou din Pinacoteca din Siena, atribuit lui Pietro Lorenzetti și zugrăvit în chiar anul marii ciume din 1348, L. Guerry observă că „tema este strâns asociată cu ideea religioasă și, pe drept cuvânt, panoul lui Lorenzetti a fost botezat: *alegoria păcatului și a morții*. Principalul personaj nu este Moartea, ci Iisus, care rămâne singurul triumfător, învingând păcatul și însăși moartea. Aceasta nu este decât figurantă în dramă, un simplu episod al destinului omenesc, un accident de mică importanță pentru cel care crede în eternitatea vieții“. și L. Guerry ajunge la concluzia că „este vizibil că Lorenzetti a ilustrat în acest panou tema generală a predicilor contemporane... lui îi aparține alegerea detaliilor în organizarea spațială a compoziției, dar subiectul în sine este de inspirație doctrinară... (ca de altfel și în) Campo Santo din Pisa“[9].

Punctul de vedere al Bisericii este împărtășit și de unii cronicari, care deplâng coborârea generală a „nivelului moral“. Matteo Villani, care continuă cronica începută de fratele său Giovanni, îi judecă sever pe contemporanii săi, pe care ciuma nu i-a îndreptat către „umilința și caritatea catolică. Dimpotrivă, ei sunt atât de fericiți de a fi supraviețuit flagelului, că s-au cufundat în desfrâu, jocuri, lenevie, în toate păcatele capitale“. El își intitulează un capitol al cronicii *Cum au devenit oamenii mai răi ca în trecut*[10].

L. Guerry pune de asemenea în lumină faptul că primele reprezentări ale temei medievale a Triumfului morții – care succede, în mod semnificativ, temei mai vechi a Întâlnirii celor trei vii și trei morți –, printre care și fresca din Campo Santo din Pisa apar în momentul marii ciume din 1348[11]. Ele coincid cronologic cu cele mai celebre predici și apar pictate acolo unde aceste predici au cel mai larg răsunet – la Siena, la Florența, la Pisa.

Succesorii severului dominican care a fost Fra Domenico Cavalca (mort în 1343), Fra Bartolomeu de San Concordio și Jacopo Passavanti (acesta din urmă din amvonul bisericii Santa Maria Novella, din Florența), îndemnau credincioșii la penitență, condamnând „vanitățile“ plăcerilor terestre. Influența lor poate fi reconstituită din scrieri și din numeroase reprezentări. Ei își multiplicau vehementele exhortații la fiecare recrudescență a flagelului: la Florența în 1360, la Siena în 1374 și 1437[12].

L. Guerry notează că „nu este o simplă întâmplare că găsim pe filacterele des-

fășurate de călugări în micul tablou al lui Lorenzetti, din Pinacoteca din Siena, sau pe cartelele care înconjoară fresca Triumfului morții, din Pisa, admonestări ale căror termeni se regăsesc în rarele fragmente care ne-au parvenit de la un Bartolomeu de San Concordio sau de la un Jacopo Passavanti. Dacă detaliile scenelor aparțin poate originalității artiștilor, inspirația generală a temei este cu siguranță de sursă religioasă"[13].

Fără îndoială că cei vizați în aceste predici, scrieri și reprezentări erau în primul rând cavalerii, așa cum am arătat, cei al căror comportament contravenea preceptelor Bisericii și care fuseseră puși în gardă încă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, când această categorie socială își apropie alte valori. De data aceasta, tot ei sunt cei care, trecând indiferenți pe lângă epidemii, calamități și războaie, se preocupau de muzică, de amorul curtean, de literatura profană, de vânătoare.

Ne pare semnificativ că într-o miniatură, reprezentând personificarea Vanității (Vanitas), pe care meșterul din Luçon a executat-o în 1410 pentru a ilustra un capitol care condamnă orgoliul (într-un tratat religios închinat de autorul său ducelui Jean de Berry), Moartea, jumătate schelet, jumătate trup, țintește cu lancea către capul unui prinț. Prințul, încremenit, paralizat ca într-un coșmar, este îngrozit, în vreme ce Moartea, cu gura întredeschisă, pare a vădi o certă satisfacție[14].

Putem să ne imaginăm cu ușurință reacția eleganților contemporani ai lui François de La Sarra în fața trupului celui pe care îl cunoscuseră în viață și în toată splendoarea, reprezentat după moarte ros de vermină supus atotputerniciei broaștelor. Monumentul care astăzi ne reține atenția trebuie să fi fost izbitor la sfârșitul unui ev care înfățișase multe grozăvii, și trebuie să fi determinat schimbări de viziune la cei care nu gândeau îndeajuns la viața viitoare.

Astfel de schimbări sunt semnalte în epocă, drept urmare a îndemnurilor predicilor religioase. Se poate da ca exemplu acel gentilom din Siena, Giovanni Colombini, care, tulburat de spectacolul ciumei din 1348, și plecând, fără îndoială, urechea la îndemnurile celor care predicau o existență conformă cu spiritul ordinelor cerșetoare, dărui bunurile sale spitalului Santa Maria della Scala, își părăsi familia și merse să predice „fericita sărăcie"[15] printre cetățeni, ceea ce ne evocă pe eroul lui Konrad von Würzburg, care, părăsindu-și bunurile și pe ai săi, pleacă în cruciadă.

Este evident că îndemnurile și imaginile care le însoțeau, începând încă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, și de care predicatorii se serveau ca de limbajul cel mai popular și mai eficient, au fost reținute de către cavalerul François de La Sarra (dovada o constituie asemănarea înfățișării acestuia cu aceea a trupurilor *in transis* din Triumful morții din Campo Santo din Pisa) și, mai târziu, în cele ale altor credincioși care au hotărât ca trupurile să le fie înfățișate după moarte în corupție fizică, reflex al propriei lor obsesii.

Dincolo de argumentele spuse sau zugrăvite la care au plecat urechea acești oameni, a existat o rațiune de fond tradițională: disprețul trupului, idee tipic creștină, contrazicând tradiția de *„corpore sano"* a antichității. Această rațiune a fost însă reactivată, într-un mod semnificativ, într-o campanie a Bisericii catolice, prin care se urmărea reeducarea cavalerilor. Trebuie să subliniem faptul că reprezentarea corupției fizice în sculptura funerară depășește viziunea unui oarecare ordin religios sau chiar a unei țări: spre deosebire de încercările (ilustrate în pictură, în sculptura monumentală), traducerea exhortațiilor în arta sculpturii funerare vădește punctul de vedere al întregei Biserici catolice. Unele fresce reprezentând tema Întâlnirii celor trei vii și trei morți pot fi raportate la influența ordinului franciscan. Marea desfășu-

rare a Triumfului morții din Pisa se datorește dominicanilor. Dar cele două mari așezări religioase din vecinătatea localității La Sarraz, abațiile Lac de Joux și Roman-Mortier, erau benedictine, și cardinalul de La Grange provenea el însuși dintr-o mânăstire benedictină (Fécamp), ordin care profesa în secolul al XIV-lea, în plin început de Renaștere, idei nefavorabile noilor tendințe. Constatăm apoi că reprezentările funerare în *transi* apar în Elveția, în Franța, în Anglia, în Germania, ca mărturii ale unei veritabile ofensive împotriva cavalerilor, deveniți propagatori ai valorilor renascentiste.

De fapt, pe măsură ce aceste monumente se înmulțesc, ele pot fi asemănate cu o evocare a dispariției reale a clasei cavalerilor, într-un declin progresiv către sfârșitul secolului al XIV-lea.

Gustul luxului, năzuința de a-și alcătui o curte strălucită, a favorizat eleganța acelui „internaționalism" de care aminteam mai sus, dar cavalerii comiteau uneori chiar acte de brigandaj pentru a-și mări sau reface averea. Fervoarea luxului și a plăcerilor a favorizat corupția, pe care au deplâns-o mari poeți ca Eustache Deschamps, Alain Chartier, Christine de Pisan și François Villon[16].

Istoriografia consemnează că, spre sfârșitul secolului al XIV-lea, cavalerii depășiți de revendicările burgheziei, care se consolida înlocuindu-i politic și social, neadaptați chiar în propriul lor domeniu, cel militar, se refugiară în menținerea unui decor de suprafață și al unui ritual oarecare[17].

Dacă monumentul cavalerului François de La Sarra oglindește apogeul conflictului dintre Biserică și cavaleri, mormântul cardinalului de La Grange, apărut câteva decenii mai târziu, după reprezentările funerare ale lui Charles de Hauquest (1388) și a lui Guillaume de Harcigny (1393), în epoca de declin a cavalerilor, ilustrează strălucirea pe care vârfurile societății, ale căror acțiuni pe pământ au mers în consensul unei vieți pioase, o pot căpăta dincolo de corupția fizică, pentru ei vremelnică.

Ca și în concepția monumentului cavalerului de La Sarra, unde ideea de corupție chema și ipostaza contrarie, de trup absolut în perspectiva infinitului paradisiac, monumentul lui de La Grange trece de la ideea de corupție la aceea, optimistă, de perenitate. Statuia celui trecut în viața veșnică face și ea parte din monument.

Deoarece Renașterea credea în formele omenești și le înfățișa în dimensiunea lor perenă, ea nu putea concepe degradarea fizică a omului, fie și după moarte. Monumentul ecvestru al lui Can Grande della Scalla, din Verona, ca și cel al lui Bernardo Visconti din Milano, care aparțin într-adevăr Renașterii, proclamă victoria și gloria omului pe pământ. Referința este la intervalul trăit – indiferent de durata lui –, nu la cel postum, și eroul își dorește imortalizată ipostaza de om viu, nu aceea de defunct.

Tot astfel, la ansamblul funerar al lui Ludovic al XII-lea și al Anei de Bretania, de la începutul secolului al XVI-lea (1515), care se găsește în catedrala Sf. Denis[18], monument executat de Antonio și Giovanni Giusti[19], perenitatea omului nu mai apare legată de conceptul de Judecată, ca în mormântul cardinalului de La Grange, ci de propriul său conținut, fie că este vorba de înfățișarea *au vif* a defuncților, îngenuncheați pe *prie Dieu*, fie de aceea a trupurilor lor *in transis*. Putem remarca la aceste nuduri frumoase, lipsite de suflul vieții, atât de apropiate de viziunea de astăzi, cum spiritul Renașterii a reușit să transfigureze corupția fizică, ridicând-o la valoarea unui trup viu[20].

Conflictul pe care l-am pus în lumină, între Biserica catolică și cavaleri, de la

jumătatea secolului al XIV-lea, este și mai evident dacă îl privim prin prisma unei adversități de o și mai mare amploare, aceea din vremea Contrareformei din secolul al XVI-lea când catolicii s-au înfruntat cu luteranii.

E. Mâle atrage atenția asupra faptului că, începând din 1570, monumentele funerare ale bisericilor din Roma vădesc un alt aspect decât cele din epoca precedentă, tocmai prin reprezentările trupurilor *in transis*. Reapariția acestui fenomen artistic după Conciliul din Trenta (1545-1563), în plină Contrareformă[21], vădește ofensiva pe care Biserica a dezlănțuit-o cu acest prilej pentru a arăta credincioșilor evanescența trupului trecător în opoziție cu valorile eterne hărăzite unei vieți pioase. În cursul ultimilor treizeci de ani ai secolului al XVI-lea, călugării catolici încearcă să înfrunte curentele anti-monahale ale Reformei. Scenele de corupție fizică sunt legate de pledoaria imaginilor care apără viața monahală, într-o măsură și mai hotărâtă decât predicile din secolul al XIV-lea. Am amintit că în *Exercițiile* sale spirituale, Ignațiu de Loyola recomandă contemplarea permanentă a trupurilor *in transis*[22]. Ne pare firesc așadar ca astfel de reprezentări să se strecoare peste tot în castelele lui Filip al II-lea și să îi decoreze în mod straniu încăperile și existența[23]. O anumită familiaritate cu spectrul morții fizice poate fi constatată în epocă, o obsesivă prezență a sfârșitului în cotidian.

Văzută pe fondul baroc, plin de fast, de dimensiuni monumentale, moartea pare mai tentaculară, mai sofisticată, mai retorică, dar tot atât de înspăimântătoare și glacială ca și pe decorul naturalist al artei gotice. Viziunea morbidă pe care ne-o evocă cuvintele cu rezonanță medievală ale iezuitului Ludovicus da Ponte „Sfârșit, Cenușă, Viermi, Lespede, Uitare“[24], capătă alte dimensiuni în stilul baroc, care aruncă deasupra lor vălurile sale somptuoase, maniera sa pasională și colorată de a transpune realitatea[25].

Dacă considerăm circumstanțele în care reapar sculpturile înfățișând corupția fizică în timpul celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, constatăm aceleași fenomene ca și cele de la mijlocul secolului al XIV-lea: emanciparea prinților micilor state, îndepărtarea lor – și mai evidentă – de autoritatea papală sau imperială (cazul electorilor germani, a orașelor elvețiene etc.), slăbirea interesului pentru așezările monahale, și contemplația mistică[26].

Prin urmare, atât la mijlocul secolului al XIV-lea, cât și două secole mai târziu, reprezentările corupției fizice apar ca mijloace de înfrânare a unor tendințe de emancipare de sub autoritatea bisericii și a preceptelor sale tradiționale. În ambele cazuri constatăm modul sever în care biserica încearcă să-i recâștige pe cei înstrăinați de ea, obligându-i să mediteze la imaginea propriei lor risipiri. Se operează, așadar, o separare tranșantă între spirit și materie, ultimei conferindu-i-se un destin coruptibil și damnat.

Propagată mai cu seamă prin artele plastice la sfârșitul evului mediu, apoi folosită din plin în vremea Contrareformei, ideea de corupție fizică, pusă adesea în contrast cu aceea de perenitate creștină, s-a menținut în cultura europeană până în secolul trecut. Charles Baudelaire[27], de pildă, însumează năzuințele cavalerilor de la începuturile Renașterii, vădind fervoare pentru poeții latini ai amorului frivol și libertin și destăinuindu-și totodată, cu „remușcările“ sale, o viziune damnată, înfățișându-ne și trupul în risipire (*Une charogne*).

În această perspectivă, confruntarea pe care ne-am propus să o punem în lumină, între viziunea monastică (mai târziu ecleziastică) și tendințele laice ale cavalerilor, vădește mutații relevante într-o epocă de transformări determinante pentru evoluția societății europene. Apărute la hotarul dintre evul mediu și Renaștere, aces-

te tendințe își capătă adevăratele aspecte doar dacă privim în urmă, de la epoca de maturitate către începuturile lor temerare. Operele de artă înfățișând trupurile celor defuncți în desăvârșită frumusețe sau în risipirea pământească, *in transis*, mărturisesc, prin elocința lor încremenită, pateticele întrebări privind destinul omului și condiția sa.

## Note

1 Vezi n. 22, cap. 3.

2 E. Panofsky, *Renaissance and Renascences...*, p. 420.

3 Pierre Chaunu, *La mort à Paris...*, p. 260-262.

4 L. Guerry, *op. cit.*, p. 24.

5 A. Tenenti, *La vie et la mort...*, p. 36.

6 Wilhelm Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1878, passim.

7 I. D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und der vereinigten Niederländer*, Hanovra, 1820, p. 35.

8 W. Lübke, *op. cit.*, p. 10.

9 L. Guerry, *op. cit.*, p. 28 și 127.

10 *Ibidem*, p. 16.

11 Vezi p. 119.

12 L. Guerry, *op. cit.*, p. 14.

13 *Ibidem*, p. 24.

14 Millard Meiss, *La mort et l'office des morts àl'époque du maître de Boucicaut et des Limbourg*, în „Revue de l'art", 1968, nr. 1-2, p. 17.

15 L. Guerry, *op. cit.*, p. 22, n. 3.

16 G. Duby, *op. cit.*, p. 125-126.

17 *Ibidem.*

18 E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, p. 79 și fig. 324.

19 Familia Giusti a emigrat în Franța probabil în 1504. Antonio (1479-1519) și Giovanni (1485-1549) au lucrat la monumentul lui Ludovic al XII-lea și al Anei de Bretania între 1516 și 1531 (*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, 1933-1941, vol. XVII).

20 Vezi A. Chastel, *Art et humanisme...*, p. 42 și 288. L. Guerry (*op. cit.*, p. 33) arată de asemenea: „Cu Renașterea, acest gust... pentru înfățișarea trupurilor în corupție, care lăsau să se vadă viscerele și viermii, dispare de îndată. La ilustratorii lui Petrarca, moartea redevine un schelet «curat», a cărei siluetă stilizată nu mai poate fi un lucru respingător... ea reia aparența imuabilă și definitivă a unei statui". Vezi și J. Delumeanu, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 386, care arată că Renașterea însumează, de asemenea, ideea morții, dar îndepărtând decompoziția.

21 E. Mâle, *L'art religieux après la concile de Trente...*, p. 203.

22 Vezi n. 62, cap. 2.

23 A. Parmentier, *op. cit.*, vol. III, p. 113.

24 E. Mâle, *L'art religieux...*, p. 203.

25 Ne pare interesant, în lumina fenomenului artistic din secolul al XIV-lea pe care l-am prezentat în paginile de față, să amintim de unele lucrări ale lui Bernini, sculptor reprezentativ al barocului, care începe monumentul lui Alexandru Valtrini din biserica Sfântul Lorenzo din Damaso, în anul marii ceremonii funebre a iezuiților care a impresionat pe contemporani (1639). În 1642, Bernini execută monumentul funerar al lui Urban al VIII-lea, din biserica Sfântul Petru din Roma, la care a sculptat un schelet hidos cu aripi de liliac, ca în cele mai înspăimântătoare înfățișări demoniace medievale, iar în 1672, cel al lui Alexandru al VII-lea, unde un schelet purtând nisiparnița goală arată intrarea mormântului. (Vezi

L. Guerry, *op. cit.*, p. 104, n. 1).

[26] Pentru secolul al XIV-lea vezi R. Jullian, *op. cit.*, p. 116; G. Duby, *op. cit.*, p. 11.

[27] Vezi Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica*, Milano – Roma, 1930, p. 142.

# ANEXE

## Anexa 1 A

Anonim, *Cum apertam sepulturam*.
(Florența, Cod. Laur. Plut. 90 inf. 13, c 47 a.)
(După Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten* – transcrierea aparține lui Hans-Rudolf Enz.)

Primus rex
I Cum apertam sepulturam
Viri tres aspicerent
Ac orribilem figuram
Intus ibi cernerent,
II Quendam sepulcro iacentem
Nec recentem positum,
Immo totum putresentem
Squalidum et fetidum
III Ossa inter aliorum
Nudata totaliter
Prius illo sepultorum,
Dixit vnus taliter:
IV «O quam breuis nostra vita
Cito transitoria!
Hos iacere facit ita
Leuis mundi gloria.
V Quod nos sumus, hii fuere,
Nosque tales erimus.
Monstrat hoc exemplum vere,
Si biene discernimus.
VI Impotentes et potentes
Mordet mors finaliter,
Imprudentes et prudentes
Quoslibet equaliter.
VII Hec non excipit personam
Diuitis uel pauperis
Neque mitram uel coronam
Presulis uel principis.
VIII Hec non parcit senectuti,
Nec honestos excipit,
Floride uel iuuentuti;
Quicquid uiuit accipit.
IX Illa preces non exaudit,
Pretio non flectitur,
Nec minarum voces audit,
Neque pactis fallitur.
X Ergo dum virilis etas

Nos permictit viuere,
Ad eterne vite metas
Festinemus pergere!
XI Penitentiam agamus
De commisso crimine,
Pie Deo seruiamus
Factis et effamine!»

Secundus rex
XII Alter timens recidiuam
Intellectis talibus
Talem fecit inuectiuam
Fetidis corporibus:
XIII „Vbi uestra pulcritudo
Risus et iocunditas
Et monete multitudo,
Rerum copiositas,
XIV Orreorum plenitudo,
Ciborum varietas
Et domorum altitudo,
Turrium immensitas?
XV Vbi pulcra uestimenta
Cum auratis fibulis,
Digitorum ornamenta
Cum gemmatis anulis?
XVI Vbi lites quas formastis,
Ubi cauillatio,
Testium quos subornastis
Falsorum productio?
XVII Que egistis, modo scitis,
Uirtute uel uitio,
Si, uelitis uel nolitis,
Estis in iudicio“.

Tertius rex
XVIII Tertii fuit uox talis
Ambobus loquentibus,
Vt sit sermo generalis
Omnibus viuentibus:
XIX „Hic superbia non prodest
Nec ualet exceptio,
Contra stimulum sed obest
Nostra calcitratio.
XX Non est in hac uita dies
Tam plena solacio,
In qua non sit nostra quies
Mixta cum fastidio.
XXI Nunc gaudemus, nunc dolemus,
Nunc sperando uiuimus:
Cum reddemus quod debemus,

In pace tunc erimus.
XXII Mundi gaudia sunt vana
Et in luctu finiunt,
Et que cupit mens humana
Subito deficiunt.
XXIII Non latemus indilate
Peccati contagium.
Et hoc est in ueritate
Ultimum refugium.
XXIV Et de istis habeamus
Frequentem memoriam,
Omni die repetamus
Presentem hystoriam!"

## Anexa 1 B

Anonim. *Cum apertam sepulturam.*
(Ferrara, Bibl. Comunală, Mss. Classe II, n 21 le.)
(După Karl Künstle, *Die Legende der drei Toten und der Totentanz.*)

I Cum apertam sepulturam
Viri tres aspicerent,
Ac orribilem figuram
Intus esse cernerent,
II Quendam scilicet jacentem
Nec recenter positum,
Imo totum putrescentem,
Squalidum et fetidum;
III Ossa inter et aliorum
Iam nudata totaliter.
Prius illo sepultorum
Dixit unus taliter:
IV Quam est brevis nostra vita
Cito transitoria!
Hos jacere fecit ita
Brevis mundi gloria.
V Quod nos sumus, hi fuerere
Nosque tales erimus:
Monstrat hoc exemplum vere
Si bene discernimus.
VI Impotentes et potentes
Mordet mors finaliter:
Imprudentes et prudentes,
Quodlibet equaliter.
VII Haec (Mors) non excipit personam
Divitis aut pauperis,
Neque mitram nec coronam
Praesulis aut principis.

VIII Illa bonis atque malis
Numquam parcit impia,
Sed est omnibus aequalis,
Pietatis nescia.
IX Haec non parcit senectuti,
Nec honestos excipit,
Nec florenti juventuti,
Quidquid vidit, accipit.
X Ubi vestra pulchritudo
Risus et jocunditas.
Et monete multitudo,
Rerum copiositas?
XI Ubi vestra fortitudo
Vel famosa probitas,
Et agrorum latitudo,
Fructuum fecunditas?
XII Orreorum plenitudo
Ciborumque varietas,
Et domorum amplitudo,
Murorum sublimitas?
XIII Ubi pulchra vestimenta
Digitorum ornamenta
Cum auratis cingulis
Cum gemmatis anulis?
XIV Ubi lites, quas forastis,
Ubi cavillatio,
Testium, quos subornastis,
Falsorum productio?
XV Quid egistis, modo sitis
Virtute vel vitio,
Si velitis aut nolitis,
Estis in judicio.
XVI Tertij vox fuit talis
Ambobus jacentibus,
Et est sermo generalis
Omnibus mortalibus:
XVII Hic superbia nihil prodest,
Nec valet exceptio.
Contra stimulum sed obest
Nostra calcitratio.
XVIII Non est in hac vita dies
Plena solacio,
In qua non sit nostra quies
Mixta cum fastidio.
XIX Nunc gaudemus, nunc dolemus,
Nunc speramus, nunc timemus;
Cum reddemus, quod debemus,
Tunc in pace erimus.
XX Mundi gaudia sunt vana,
Et in luctu finiunt,

Et quae cupit mens humana,
Subito deficiunt.
XXI Nos de sanctis habeamus
Frequentem memoriam.
Omni die repetamus
Presentem istoriam.
XXII Peccatores, qui floretis,
In hac vita misera,
Dum hic spacium habetis,
Vestra flete scelera!
XXIII Mors cum suo cursu rapit
Senes cum juvenibus,
Suo cunctos hamo capit
Robustos cum senibus.
XXIV Huc venite potestates,
Judicantes seculum,
Principales et magnates,
Hoc videte speculum.
XXV Hi fuere, qoùd vos estis:
Jam mutantur tempora.
Extat hec sepoltura testis
Et jugis memoria.
XXVI Quia haec mundi praesens vita
Tela sit aranee,
Nec in tuto loco sita,
Sed plena miserie.
XXVII Vos, qui crines coloratis
Vestris locionibus,
Faciesque dealbatis
Multis uncionibus.
XXVIII Ad hanc tumbam accedatis
Ut discatis plenius,
Quod nihil est in novitatis
Sed nihil fastidius.
XXIX Non resplendent hic unguenta
Nec album yspanicum,
Speciosa vestimenta
Nec velamen sericum.
XXX Hac non olent in coquina
Grues aut altilia.
Non sunt hic electa vina
Greca vel vernacia.
XXXI Hac in turba non sentitur
Odor aromaticus,
Balsamum non repetitur
Nec sapor mellifluus.
XXXII Anserum ex plumis lectus
Mollis hic non sternitur,
Purpura vel bisso tectus
Mortuus non cernitur.
XXXIII Hic este vermis et putredo,

Hic cadaver horridum,
Velis, nolis, est, ut credo,
Talis finis omnium.

XXXIV Omnes mori certi sumus,
Nihil est securius.
Quando tamen, hoc nescimus.
Solus novit dominus.

XXXV Quid presumis superbire,
Michi dic homunico?
Dies tuos preterire
Nonne vides quomodo?

XXXVI Heri natus, jam prostratus
Cras eris in tumulo;
Terre datus, cur elatus
Fuisti in seculo?

XXXVII Recordare, quo fomento
Ventre matris nasceris;
Per quam portam, quo tormento
Mundum hunc ingrederis!

XXXVIII Quam periculoso statu
In hoc mundo permanens!
Quanto pene cruciatu
Vitam tuam finies!

XXXIX Hinc ad terram reverteris;
Quid egisti, senties.
Vermibus efficieris
Escha; cur superbus es?

XL Adhuc causam nolo scire,
Vir, tue superbie.
Nonne fetorem exire
De te vides undique?

XLI Tuos vide jam meatus.
Quidquid manat fetidum.
Licet nunc sis delicatus,
Plenus es saccus stercoris.

XLII Haec pictura representant,
Que sint mundi gaudia.
Statum tuum tibi monstrat,
Qui non pensas talia.

XLIII Hic in sua pompa mundum
Sic curemus spernere,
Quod possimus ad jucundum
Celi regnum scandere.

XLIV O fideles, attendatis
Hoc grande misterium!
Hanc scripturam perlegatis,
Nec sit vobis tedium.

XLV Vitam vestram emendetis
Dum tempus est gratie.
Pro defunctis exoretis,
Quod fruantur requie. Amen.

## Anexa 2

Baudouin de Condé, *Ce sont li III mors et li III vis que Baudouin de Condé fist.* Paris, Bibl. Nat., mss. fr. 25566 f. 209 r (Bibl. impér. fonds La Valière N.º 81. (După Anatole de Montaiglon, *L'Alphabet de la Mort de Holbein.)*

Ensi con la matère conte,
Il furent si, que duc, que conte,
Troi noble homme, de grant arroi
Et de rice, con fil à roi,
Et aveuc moult joli et gent.
Fort ièrent envers totu gent;
Vorent de terre à marcier.
I jour, pour lor orguel mar cier,
Leur apert j. miréoir Diex,
Trouble et obscur à veoir de iex,
Et lait; de ce ne vous ment-gie;
C'ièrent iij mort de vers mengié.
Lait et deffiguré des cors.
Or fu as iij vis grans descors,
Ki ièrent, de cors et de face,
Des plus biaus que Nature face,
Et cil si oscur et si lait,
Que Mors rien à laidir n'i l'ait.
Li iij vif voient les iij mors.
De grief morsure ij fois mors,
Prime de Mort et puis de vers.
Premier les regardent devers
Les vis, et puis as cors après;
Si voient que Mors les a près
Menez, et, après Mort, li vier
Par mains tans, l'esté et l'yver.
„Compagnons", dist li un des iij
Vis hommes, „je sui moult destrois
„De paour de ces trois mors là.
„Voiès de chacun que Mors l'a
„Fait lait et hideus pour véoir.
„Je ne puis en moi pour véoir
„Tant de séurté que les voi.
„Trop son lait; ralons ent no voie,
„K-à poi de paour ne marvoi".

Dist li autres: „Compains, mar voi
„Tel miréoir, se ne m'i mire.
„Souffrés, vous que Diex le vous mire;
„Diex, ki le nous a mis en voie,

„Ce moréoir le nous envoie
„Pour mirer; si nous i mirons.
„Et certes ci ne s'i mire hons
„Tant orguelleus, s'à droit se mire,
„Qui bien n'ait de cel mehaing mire,
„Et, pour Diu, de tant ne me irés
„K'aveuc moi ne vous i mirés".

Dist li tiers vis: „Biau sire Diex,
„C'est du véoir pités et d'iex.
„Elas, k'il sont des cors alé!
„Voiiés que cascuns poi a lé
„Le pis, le ventre, ne le dos.
„Li plus carnus, n'est mais que de os;
„N'a d'entier lial, ès le mains,
„Piés, gambes, ne bras, ne mains,
„Dos, ne ventre, espaule ne pis.
„Mort et vers i ont fait le pis
„K'il pueent. Il pert bien à euls,
„A bouces, as nés et as eux,
„Et par totu aus; de cief en cief
„Voiiés; tout iij n'ont poil en cief,
„Oeul en front, ne bouce, ne nés,
„Ne vis; n'est hom de mère nés
„Ki ne fust de véoir confus.
„Vés les là, sès [serfs] et rois, con fus;
„N'a sur aus remès char à prendre;
„Ci puet-on à bien faire aprandre".

Or dist li uns des morts as vis:
„Segneurs, regardés-nous as vis,
„Et puis as cors; nous qui, <l>à sommes,
„Aviens l'avoir, voiiés quel sommes;
„Tel serés-vous, et tel, comme ore
„Estes, fumes. Jà fu, li ore
„Et aussi bel et d'autel pris;
„Mais Mors i a tel chatel pris
„Ke ne devise-on pour deniers;
„C'est de char, de cuir et de niers,
„Dont poi sur les os nous demeure.
„Et ce tant est plus noir de meure.
„Mirès-vous ci; jà fui-je dus,
„Nobles homs de courage et d'us,
„Cis quens, et cis autres marchis;
„Est or bien li orguex marchis,
„Ki fu en nous, et li envie
„K'aviemes sur nos pers en vie.
„Oil voir, à vous jouvenciaus
„Le dis, comme à gent joune et ciaus

„U orguex a esté parus.
„Diex nous a à vous apparus
„Pour ce que vous metons à voie
„De bien, et Dieux vous i avoie“.
Dist li secons mors: „Tout de voir,
„Tous et toutes convient devoir
„A la mort le tréu l'escors,
„Par le monde de tous les cors,
„Dont li ver n'ont mie à escars,
„Et plusieurs de penture escars.
„Ha, Mors male, mors girès morsure;
„Mors felonesse, de mort sure
„Comme este outrageus tes desrois,
„Quant ensi mors la char des roys,
„Des princes, des dus et des contes,
„Con fais de ceus dont il n'est contes.
„Bien nous rens tous oscurs et noirs.
„E Mors, ki viens de père en hoirs,
„Et d'oirs en hoirs, convient que père
„Par le mal mors de nostre père ·
„Premièr, ki ot à non Adans,
„Ki nous a pené moult à dans:
„Car de son mors vint nostre mors
„Par le pume ù il fist le mors,
„D'ont Mors nous savoura la sève,
„Que jà n'eust savouré, se Eve
„Ne fust, ki, par son mal enort,
„Nous fist de net liu metre en ort,
„Quant hors du paradis terrestre
„Nous fist mettre pour en terre estre,
„Et en dur torment et en fer
„De mort et d'aler en efer,
„U tout aliens, quant Diex se ire
„Atempra, li rois des rois sire,
„Ki sur tous est puissans et fors,
„Ki nous traist de tel cartre fors;
„Moult fist pour nous; car mais n'irons,
„Se Dieu pour no mesfait n'irons“.
Dist li tiers mors: „Frère et ami,
„Par Diu, or entendés à mi,
„Puis k'il est ainsi que de vie
„Convinet partir, et qu'on dévie
„Si que, sans morir, nus ne vit;
„El n'en voit-on, ne el ne vit,
„Ne ne verra, ce vous afin;
„Et trop vont plus de gent à fin
„Joune que viel, voire c. f ans;
„Car, contre j. home de c. ans
„Ki muert, en muerent m. de mains,

„Car en vie n'est nus demains
„Et, puis k'il n'a demain en vie
„Ne eure, folement envie
„Son giu, qui s'afie en jovente.
„S'en vie ière et viex, et jou vente
„En trouvasse pour peu d'avoir,
„Ne m'en seroit il riens d'avoir,
„Tant éusse à soushait d'argent
„Puis que Mors fiert de tel dart gent,
„Et que tel convient devenir
„Que nous sommes. Voir, de venir
„En vie, pour cose que j'oie,
„Ne voel; plus i a duel que joie
„Pour tel morsel, k'est Mors atendre,
„U il a trop, sans rompre, à tendre.
„Ha con grief passage et con fort!
„Ne contre Mort n'a c'un confort,
„C'est de soi soir et main tenir
„En boine oeuvre et s'i maintenir
„Que par tous jours vivre u tantos
„Morir, et que ne soit tant os
„C'on demeure en pécié une eure;
„Car mai fait demourer une eure
„Paine de mort, ki sans fin dure.
„Et qui, plus tempre, plus est dure.
Priés pour nous au patre nostre;
„S'en dites une patrenostre,
„Tout iij, de boin cuer et de fin.
„Que Diex vous prenge à boine fin".

## Anexa 3

Nicholes de Margival, *Chi commenche li III mors et li III vis, ke maistres Nicholes de Margival fist.*
(Paris, Bibl. Nat., mss. fr. 25566 f. 210 r (Bibl. impér. fonds La Vallière Nº 81.)
(După Anatole de Montaiglon, *L'Alphabet de la Mort de Holbein.)*

Troi damoisel furent jadis;
Mais qui partout querroit, jà dis
N'en trouveroit à eus pareus;
Car il cuidoient bien par eus
Seulement valoir tout le monde
Par l'orguel dont pasmerent monde.
Il estoient, ce dit li contes,
Estrait de rois, de dus, de contes,
Et de gent de moult grant affaire;
Mais petit prisoient à faire
..... (?)
Cose ki lor fust pourfitable.
Mais Diex, ki les vaut pourvéoir
Les mist ensamble pour pourvéoir
Tel cose ki lor pourfita,
Et a l'oir grant pourfit a;
Par example maint homme avoient
A bien faire. Cil, qui avoient
L'oel au monde tout sans partie,
Virent iij hommes, dont partie
Estoit la vie, et descarné
Furent si c'onques de car né
Ne furent véu plus lait monstre
Ne plus hideus, que Diex lor monstre,
Si que cascuns de paour tramble
Aussi comme fuelle de tramble.
Quant virent si laides figures
Si dirent: „Diex lor monstre,
Tous et toutes à ton voloir,
Fai nous te volonté voloir,
Car ne savons que nous ferons,
Se par t'amour ne nous ferons
Pour nous sauver en aucun ardre".
Après parla cascuns par ordre
Comme coureciés et plains d'ire,
Si com vous porrés oir dire.

Le premier vis parole.
Li premier vist dist: „Biaus compains,
Vinet avant; regarde com pains

Est laidement cis mors de vers,
Le visage a mengié de vers,
Et comme il est mal fachonnés;
Trop a de male fachon nés;
Pourris est par trestout si membre.
Je tremble tous quant il m'en membre.
C'est du premier que vois estant
Que je parle. Or en est tant
K'il fu autès comme nous sommes.
En la fin porterons des sommes
Comme tu vois que ciex la porte.
Fort castiaus, fors tours, ne fors porte
De ce ne nous garantira;
Mais ciex a boin garant ira
Ki a esté à Dieu amis
Et ki tout son tans ara mis
En boines oeuvres maintenant;
Se m'i voel metre maintenant.
Maintenant que plus n'atendrai,
Maintenant bien net me rendrai;
Rendrai me net bien maintenant;
(N') atendrai plus que maintenant;
Avoir tout vaut et plus atendre".

(Li secons vis parole)
Li secons vis dist: „Plus atendre
Ne voel, car trop ai mis à tendre
La corde de mon arc à traire;
A ce ki à bien faire atraire
Me déust trop ai atendu,
Car li diables a tendu
Grant pieça ses engiens à prendre
M'ame; si me convient aprendre
Boines oeuvres à maintenir
Et à si droit me maintenir
Que m'ame soit de tout maus vuide,
Anchois que de mon cors de vuide.
Compains, sés-tu qui si engrant
M'en fait? Ce qu'entrés sui en grant
Paour des mors, que voi là estre,
M'a fait ensi canger mon estre;
Car trop les vois, je te di vers,
Destains, hideus et trop divers;
Cis est faus ki adès folie;
Si te lo à laissier folie.
Folie laise et sens maintien;
Li orguel pier; humle maintien;
Maintien humble prent; orguel lie;
Maintiens sens et laisse folie".

Le tier vis parole
Li tiers vie dist: „Se j'ai envie
Que je ne soie plus en vie
Si fole, comme j'ai esté
Longement yver et esté,
Ce n'est mie moult grans mervelle.
Car trop durement m'esmervelle
De ces iij que je voi là mors,
Que tant a empirié la Mors,
Tant les vois deffais et pourris
Et lais que, pour je ne pour ris,
Ne por dous estrumens que j'oie,
N'arai jamais à mon cuer joie;
Car bien sai k'il furent en forme
Humaine, et ce mon cuer enforme
Que se briement ne vie amende
Que Diex de moi me prenge amende
Avoec les dampnés en efer
Dont li estre sont trop enfer.
Si pri à Diu k'il m'en deport,
Car ne tel liu n'a nus deport.
Deport n'a là saus ne sacans;
Deport arier bien est sacans;
Sachans est bien arrier deport;
Sachans ne saus n'a be deport".

Li premiers mors parole.
Li premiers mors dist: „Bel ami,
Bel exemple poés à mi
Prendre, se tant avés savoir;
Car je vous di bien que, s'avoir
Volés l'amour au fil Marie
A cui sages s'ame marie,
Si vous convient paine et tourment
Souffrir, mais ce ne vous tourment
Pour Diu segneur ne ne vous trouble;
Car pour le cler fait boin le trouble
Laissier aller. Saciés de voir
Si fait bon faire son devoir
Tant peu que on au siecle dure.
Pour esquiver la paine dure
D'enfer, saiges est ki se paine
De lui geter de si grant paine.
Segneur, s-il vous plaist, vous m'orrés;
Vous savés bien que vous morrés;
Or n'aiiés les mors en despit,
Se lait me véés et despit.
Despit et lait cors ai deffait;
Despit l'a mors; mors l'a deffait;
Deffait l'a mors; mors l'a despit;

Deffait ai corps lait et despit“.

Li secons mors parole.
Li secons mors parle après,
Et dist: „Biau segneur, il a près
D'an et demi, que je sui mors,
Ki soloie dire: „Fui, Mors;
Garde bien que je ne te voie
Devant moi; vuide tost me voie“.
Moult bien cuidoie estre aséur
De le Mort, je vous aséur;
Mais, quant plus fui asséurés,
Lors vint; ne vous asséurés
En vos vies, ne j'à fiance
N'i aiiés, car je vous fiance
Que vous feriés folie aperte;
Trop vous porroit tourner à perte.
Segneur, ki tel beubant menés,
Véés comment sui malmenés
Et con mes cors le cuir a pers,
Et si fui-jou biaus et apers.
Segneur, atente fole ment;
Laissiés tost l'ouvrer folement,
Folement fait mauvais ouvrer;
Paiement dur faut recouvrer;
Recouvrer faut dur paiement
Ouvrer mauvais fait folement“.

Li tiers mors parole.
Li tiers mors dist: „Se maintenus
Me sui en folour mainte, nus
Sui de bien; care Di(e)x, ki justice
Tout, prent de moi droite justice;
Cascuns de vous i prenge garde
Si que de mal faire se garde.
Ki bien fait est avisés.
A nous iij mors vous avisés,
Li premiers des mors compaignons,
Cui ensemble nous compaignons,
Fu eveskes, si comme on conte,
Et li secons ot non de conte,
Et je fuis rois pusissans, s'aciés.
Or nous a diables saciés
En enfer et mal atournés
En vilain liu nous a tournés
Péciés, dont point n'estiens en doute,
Mais faus devant k'il pert ne doute
Li sage à Diu s'ame acorde;
Segneur, querés à Diu acorde.
Acorde à Dieu vaut tout avoir;

Descorde i fait mauvais avoir;
Avoir mauvais i fait descorde;
Avoir tout vaut à Dieu acorde“.

Quant parlé ot cascuns des trois
Mors, dont cascuns estoit destrois
Comme hom dampnés ki mal atant
Comme on porroit penser à tant
Les vis laissièrent, ki de vis
Remesent bien, le vous devis,
Descoulouré, pâle et destaint.
Ensi les palist et destaint
La grant paour de mort sans faille;
Puis dirent: „Gardons que ne faille
En nous que ne facines tels oeuvre
Que Diex par sa grace nous oeuvre
Le porte du glorieus regne
U il avec ses amis regne;
Ki ne le sert il le compere;
Nous le devons servir com pere;
Or li facions bon paiement;
Car ki à lui de paie ment
Il se meffait et enquiert l'ire
De lui, si que on puet bien lire,
En moult de coiers et de livres,
Assés de joie avoir delivres;
Si le servons dusc à la Mort
Ki, par tout ù li plaist, là mort.
Gardons Mort ne nous truist en coupe;
Faus est ki soi meisme en coupe.
Cest iij, ki certain de fin erent,
En Diu servant lor tans finerent;
Si sevirent Diu finement.
K'il en vivront sans finement.
Prions la dame, ki affine
Et monde les cuers, si afiine
Nous soit que, quant venrons à fin,
K'à son cier fil soions afin
Si k'en se glore pure et fine
Soions, ki en nul tans ne fine“.

## Anexa 4 A

Anonim (IV), *C'est des III mors et des III vis.*
(Paris, Bibl. Nat., mss. fr. 378, f 7v (Reg. 6988. La Mare 270.)
(După Stefan Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs.)*

„Compains, vois tu ce que je voi?
„A pou que je ne me desvoi.
„De grant paour le cuers me tramble
„Vois-tu là ces trois mors ensamble,
„Com il sont hideus et divers
„Et pourri et mengié de vers.
„Teles devenront nos jouventes:
„De tel marchié aurons lès ventes
„Qui nous vint de no premier pere;
„Car chascuns qui naist le compere;
„Car tuit en suefrent la mort sure
„Et après des vers la morsure.
„Qui en l'ame ne met conroi.
„Conte, ne duc, prince, ne roi
„N'auront deport ne que ribaut;
„Car jamais ne seront ribaut,
„Puis ken tenebres seront mis
„Denfer, où tout bien sont remis".
Remis i sont deduit, solaz;
Meschéans pris i est au laz;
Chéans est bien qui jà n'est mis;
Mis n'est là qui bien est chéans;
Au laz i est pris meschéans;
Solaz, deduit i sont remis.

Li secons vis dist: „J'ai envie
„Biaus compains, d'amender ma vie;
„Trop ai fait de mes volontés.
„Or est mes cuers entalentés
„De faire tant que m'ame acorde
„Au douz roi de miséricorde;
„Car mes cors n'est fors c'une paille.
„Ce puis-je bien véoir sans faille
„Par ces monstres là aparans,
„K'en tel point serai-je parans
„Quant Mors me ferra de sa faus.
„Faucons, ne chiens, ostoirs, gerfaus,
„Les grans sales ne les grans tours
„Ne puet la Mort tolir ses tours
„Que ne preigne tout à delivre

„L'omme, quant il cuide miex vivre;
„Ne ne puet on le jour savoir
„Que la Mors le volra avoir".
Avoir la mors veut tout au fort;
Nus qui vive n'en a confort;
Nus vient et s'en va sans avoir;
Sans avoir s'en va et vient nus;
Confort n'en a qui vive nus;
Au fort tout veut la mort avoir.

Li tiers vis, qui estraint ses mains.
Dist: „Porquoi fu fais hom humains,
„Puis qu'il doit recévoir tel perte?
„Ce fu folie trop aperte,
„Se folie fist oncques Diex.
„Courtes joies et si grans diex
„En ce chaitif monde par a,
„Fors seulment que Diex para
„Home seur toute créature,
„Quant le forma à sa figure
„Et qu'il péust faire sans plait
„Bien et mal, lequel qu'il li plaist.
„Or se gart très bien à l'emprise
„Que tel voie soit par lui prise
„Que devant Dieu n'en soit repris.
„Car, s'il est à mal faire pris
„Sans repentance, au jugement
„Iert jugiés où juges ne ment."
Ne ment mie juges si fais;
Véoir set de chascun les fais;
Séoir fera droit jugement;
Jugement droit fera séoir;
Les fais de chascun set véoir;
Si fais juges mie ne ment.

Li premiers mors dist: „Damoisel
„N'oublié pas, pour cel oisel
„Ne pour vos robes à orfrois,
„K'en terre gerra chascuns frois;
„Là pourrira vo chars humaine.
„Or gardés bien que ne vous maine
„Vos grans deduis et vos solas
„Là on prent les ames au las
„El grief torment, qui tous tans dure,
„Pour vo cors qui n'est fors c'ordure;
„Ce povés vous par nous véoir.
„Or vous dont Diex bien porvéoir;
„Car par nous avés bien véu
„Que vos cors seront porvéu
„En orde et en puant prison

„Et si ne fu onques nus hon
„C'on truisse qui en fust delivres
„En kan k'avés véu de livres".
Véu moult en livres avons;
La mort eschiver ne savons;
La mors tolt qui a porvéu;
Porvéu qui a tolt la mors;
Ne savons eschiver la mort;
Avons en livres moult véu.

„Seigneurs" ce dist le secons mors,
„Il est vérités que la mors
„Nous a fais ités com nous sommes.
„Et vous porterés ités sommes.
„N'i aura si pur ni si fin.
„Or porvéés devant la fin
„Que les ames aient repos.
„Quant en terre serés repos.
„N'avez ami, tant vous ait chier,
„Qui jamais vous quiere à touchier;
„N'emporterés fors que bien fait
„De kan k'aurés au monde fait.
„Se bien vous volés regarder
„D'orgueil vous devriés garder;
„En nous poés prendre exemplaire
„Qui durement vous devroit plaire,
„Dont vous vauriiés miex à l'âme;
„Car li cors pourrira souz lame."
L'ame cors le pourri acuevre;
Diex si rendra le droit de l'uevre;
Diex doit avoir qui perdra l'âme;
Qui perdra l'ame avoir doit Diex;
De l'uevre le droit rendra Diex;
Aucuevre le porri cors l'ame.

Li tiers mors dist qu'il este sechiés;
„Je sui de mon lignage chiés,
„Princes et rois et connestables.
„Biaus et riches, joians metables;
„Or sui si hideus et si nus
„Que veoir ne me daigne nus.
„Il ne m'est remès que les os,
„Et pour itant dire vous os
„Que mar vit li hons en ce monde
„S-il ne fait l'ame nete et monde.
„Cors est au monde le deduis,
„Dont ont est en enfer conduis;
„S'a à l'entrée grant destrece
„Et à l'issue grant asprece.
„Je ne vous sais miex préechier:

„Monstre chascuns com il s'a chier;
„Cui il souviendra bien d'amer,
„Pechiés nel' porra entamer".
Amer doit s'ame sages hom;
Mieudres trésors n'est pas raison;
Ors cors plus n'as à reclamer;
A reclamer n'as plus cors ors;
Par raison n'est mieudres trésors;
Hon sages s'ame doit garder.

Explicit des iij mors et des trois vis.

## Anexa 4 B

Anonim (IV, variantă Arundel), *Compagnons,veez ceo ke jeo voy,* Londre, British Museum, Fondul Arundel, Mss. 83, f. 128r.
(După Stefan Gliexelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs.*)

*De vivis regibus*

*Primus rex vivus.*

Compaynouns, veez ceo ke jeo voy?
A poy que jeo ne me devoy,
De grant pour le quoer me tremble.
Veez la treis mors ensemble,
Cum il sunt hidous et divers,
Purriz et mangez des vers?

*Secundus rex vivus.*

Le secunde dist: „Jeo ay envie,
Compaynoun, de amender ma vie;
Trop ay fet de mes voluntez
Et mon quoer est entalentez
De fere tant ke m'alme acorde
Al Dieu, rei de misericorde".

*Tercius rex vivus.*

Ly tierz vif, ki destreint ses meins,
Dist: „Pour quei fu fet homme humeins
Pur ky deit receivere tiele perte?
Ceo fust folie trop aperte;
Ceste folie ne fist unkes Dieux,
Si courte joye et si grantz deduitz".

*De mortuis regibus.*

*Primus rex mortuus.*

Ly premer mort dist: „Damoyael,

Ne ubliez pas pur sel oysel
Ne pur vos robes a orfreis
Qe vous ne tiegnez bien les leys
Qe Jhesu Crist ad ordiné
De sa seinte volunté".

*Secundus rex mortuus.*

„Sgignours" (*sic*), dist li secund mort,
„Verité est ke la mort
Nous ad fet tiels cum nous sumus,
E vous purirez come nous sumus,
Tut seez ja si pur ne si fin;
Ore purveez vous devant la fin".

*Tercius mortuus.*

Le tierz mort dit: „Sachez
Jeo fu de mon lynage chief,
Princes, reys et conustables,
Beals et riches, joyanz, mestables;
Ore su hidous et si nuz
Ke moy ver ne deigne nuls".

## Anexa 5

Anonim (german), *Dis ist der welte lon.*
(Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Cod Guelf. 16.17 Aug., f. 85v–87r.)
(După Karl Künstle, *Die legende der drei Toten und der Totentanz.*)

Mortuus dicit:
Wir sint dot, so lebent ir,
Der ir sint, der worent wir,
Ouch werdent ir also wir hie stont
Und gewerlich vor üch gont.
Ich was ein her sicherlich,
An lande, an lüte, gute rich: (*Macht*).
Do von bin ich becleidet bas,
Danne dise, das lant one has.
Mir wart dis lilachen umbgeben,
Das du nu sist an mir cleben:
Das ist alles, das ich mines gutes han,
Oder weltlicher froide ie gewan.
Das ist mir nu rehte bitterkeit
Vnd mus mir iemer wesen leit.

Viuus dicit:
Owe, gesellen, sehent har:
Wie werdent wir oder war?
Ich weis nüt wol, was vor vns stot.
Lip, leben mir zergot,
Ich kam nie in grosser not.
Sehent: dis ist der welte lon,
Alsus so werdent wir geton.
Worent es liüte, also wir nu sint,
So sint wir wol gesehen blint.
Pfuch, valsche vnd triegende welt!
Du gist lon vmb boses gelt,
Das du vns noch dirre froide gist.
Ach nieman weis, wie bose du bist
Vnd wie kurtz hie din leben ist.

Mortuus dicit:
Du endarffst nüt grosses zwivels han:
Es enwart nie mönsche, frovwe oder man
So schon, so rich oder so tugenthaft,
Dem kunst, mage oder libes craft
So vaste mogent by geston:
Im mus ovch sin lip alsus zergon,

Also du an mir nu sehen solt.
Was sol dir silber oder golt (*Reichtum*)
Ros, federspil oder schone woth
Es zucket dir las der grimme tot.
Er mordet unde widert seit
Din hochfart vnd din vpekeit.
Die solt du gentzlich varen lon,
Wanne hie noch wirst du alsus geton
Vngeschaffen also ich bin.
Da von bekere dinen sin.

Viuus dicit:

Wer sint ir, wannen oder was?
Des sagent vnsz, das wir deste bas
Aller der welte mogent clagen
Dis iomer vnd dis wunder sagen,
Das vns got hie erzaiget hat. (*Jenseitsbericht*)
Was trug mich auf disen pfat?
Wenne alle mine froide han ich verlorn.
We got, war zu sint wir geborn,
Obe vns das nu volgen sol
Das grosses iomers ist so vol
Als ich hie vor mir nu mus sehen?
Dis süllent alle sünder iehen,
Min zunge mag nüt reden me.
Mir wart von vorhten nie so we,
Ich sihe nu wol, das ich mus gedagen.
Dis iomer wil ich iemer clagen
Das ich nu sihe hie vor mir.
O arme welt, was sint wir?
Ein cleinoter, bose vnd gar vnwert!
Min hertz nüt me froiden gert.

Mortuus dicit:

Owe, nu sich mich reht vnd eben an.
Moht ich sollich bezeichnen han
Gehebet, do ich lebende was,
Ich frodé nu (mich) vil deste bas.
Do trug mich also dise bose welt.
Nu maht du sehen ir falsches gelt:
Wie ful, zervallen vnd wie swartz ich bin.
We tovber monsche, wo ist nu din sin,
Das dir die welt gevellet so wol,
Die ist so vil bitterkeit so vol?
Ich was noch schoner, wen du bist (*Schönheit*)
Nu bin ich ful alsam der mist.
Do von so schaffe der selen noth,
Sit du sist, wie nu der lip zergot.
Wie schon er ist vnd wie wol geton

So mus er doch alsus zergon.

Viuus dicit:
We welt, we froide, we iunge iar,
We stoltzer lip, we schones har,
We frünt, we mage, we grosses gut
We schones leben, we hoher mut,
We blodes, kranckes monschen leben,
Hat got üch susslich ende geben
Als ich nu vor mir sehen mag.
We leider stunde, we leider dag,
Das ich zu monsche ie geboren wart.
We bose welt, das wir so zart
Dich hant, das mus den iemer schaden,
Die der sünden last hat uberladen,
Wan du dich dieplich von vns stilest
Vnd vns din bitter ende hilest,
Wie grimme du bist vnd grusenlich.
Owe vnd iemer ahemich,
Das ich es ie solte gesehen!
Für worheit, ich wil balde iehen,
Was ich nu fürbas leben me,
Das ich nüt han, wen ach vnd we,
Truren, süfzen nach dirre gesiht.
Also mir min hertze nu vergiht.
Ach vnd ach vnd iemer we,
Froide gewin ich niemer me.
Ich sihe nu wol, das ich den dot
Liden mus vnd bitter not.
Owe iemer vnd ach mich.
Tot, ich wil iemer forchten dich,
Wen du bist so rehte grüsenlich.

Hie hant die doten vnd die künige ein ende.

# BIBLIOGRAFIE


ADHEMAR JEAN, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Paris, 1937.

ALTWEGG WILHELM, *Die sogenannte Frau Welt am Baseler Münster*, în «Baseler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», XIII, p. 194–204.

ARIES PHILIPPE, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1975.

ASMUS RUDOLF, *Der «Fürst der Welt» in der Vorhalle des Münsters von Freiburg-im-Breisgau*, în «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXV, p. 509–512.

AUBERT MARCEL, *La sculpture française au Moyen Age*, Paris, 1946.

AUBERT MARCEL și SIMONE GOUBET, *Cathédrale et trésors gothiques de France*, Paris, 1958.

AUERBACH ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Milano, 1956.

AZCARTE JOSE M. DE, *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and the Middle Ages*, Princeton, 1965.

AZINCOURT JEAN-BAPTISTE SEROUX D', articolul despre arta gotică în Elveția, în *Encyclopedia of World Art* (Fondazione Giorgio Cini), vol VI, New York, 1958.

BACH, E., *Le tombeau de François de la Sarra-Montferrand à La Sarraz*, în «Congrès archéologique de France», vol. CX, Paris-Orléans, 1955.

BAECHTOLD JAKOB, *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*, Frauenfeld, 1887.

BALTRUSAITIS JURGIS, *Le Moyen-Age fantastique*, Paris, 1955.

BALTRUSAITIS JURGIS, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960.

BEDIER JOSEPH și PAUL HAZARD, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1960.

BEYER VICTOR, *La sculpture médiévale du Musée de l'oeuvre Notre-Dame, Strasbourg*, Strasburg, 1968.

BOLOGNA FERNANDO, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414), Roma, 1969.*

BONSTETTEN GUSTAV, *Romans et épopées chevaleresques de l'Allemagne au Moyen-Age*, Paris, 1847.

BRĂTIANU GEORGE, *Les fouilles de Curtea de Argesh*, în «Revue archéologique», 5e série, XIII, 1924, pag. 1–23.

BRUN R., *Avignon au temps des papes*, Paris, 1928.

BRUYNE EDGAR DE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946.

BURCKHARDT JAKOB, *Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860.

CAILLOIS ROGER, *Trésor de la poésie universelle*, Paris, 1961.

CARLI ENZO, *La renaissance du réalisme au Moyen-Age italien*, în «L'art et l'homme», vol. II, Paris, 1958.

CHAPOT O., *L'art antique*, Paris, 1930.

CHASTEL ANDRE, *Marsille Ficin et l'art*, Geneva, 1954.

CHASTEL ANDRE, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.
CHAUNU PIERRE, *L'expansion européenne du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1969.
CHAUNU PIERRE, *Le temps des réformes. La crise de la chrétienté. L'éclatement*, Paris, 1975.
CHAUNU PIERRE, *La mort à Paris, 16, 17, 18 siècles*, Paris, 1978.
CHAVANNES A. D., *Rapport*, în «Journal de la société vaudoise d'utilité publique», Lausanne, 1836.
CHIHAIA PAVEL, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974.
CHIHAIA PAVEL, *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, München, 1983.
COLLIGNON M., *Geschichte der griechischen Plastik*, Strasburg, 1898.
CORNILLE JOELLE GOUMAIN, *L'ornementation des valves de miroir du XIV^e siècle* (ms. U.E.R. d'Art et Archéologie – Paris).
COUTENAU G. și V. CHAPOT, *L'art antique*, Paris, 1930.
CURTIUS ROBERT ERNST, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1967.
DALTON O. M., *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era*, Londa, 1909.
DANEU-LATTANZI A., *Liniamenti du storia della miniatura in Sicilia*, Florența, 1966.
DARENBERG CH. și EDMOND SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877—1929.
DEBIDOUR VICTOR-HENRI, cap. *Iconographie et symbolisme religieux*, în *Histoire générale des églises de France*, vol. I, Paris, 1966.
DEHIO GEORG, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1930.
DELAHACHE GEORGES, *La cathédrale de Strasbourg*, Paris, 1925.
DELUMEAU JEAN, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967.
DELUMEAU JEAN, *La péché et la peur, La culpabilisation en Occident, XIII^e-XIV siècles*, Paris, 1983.
DELVOYE CHARLES, *Arta bizantină* (trad. în românește), București, 1976.
DERMENGHEM E., *Les grands thèmes de la poésie amoureuse chez les Arabes précurseurs des poètes d'oc*, în «Cahiers du Sud», Paris, 1942.
DESCHAMPS EUSTACHE, *Oeuvres complètes* (ed. Queux de Saint Hilaire et G. Raynaud), Paris, 1878–1903, 2 vol.
DIDRON M., *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845.
DJUVARA NEAGU, *Civilisations et lois historiques*, Paris, 1975.
DOLGER FRANZ, *Der griechische Barlaam-Roman, ein Werk des Hl. Johannes von Damaskos*, Ettal, 1953.
DRĂGHICEANU VIRGIL, *Curtea domnească din Argeș*, în «Buletinul Comisiei monumentelor istorice», X-XVI (1917–1923).
DRAGUT VASILE, *Arta gotică în România*, București, 1979.
DREVES G. M., CL. BLUME, H. M. BANNISTER, *Annalecta hymnica medii aevi*, Leipzig, 1886–1922.
DUBY GEORGES, *Fondements d'un nouvel humanisme*, Geneva, 1966.
DUBY GEORGES și R. MANDROU, *Histoire de la civilisation française*, Paris, 1968.
DUROSELLE J. B., *Histoire du catolicisme*, Paris, 1949.

ENLART CAMILLE, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1927.

ERDMANN CARL, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*, Berlin, 1935.
EVANS JOAN, *Blüte des Mittelalters*, München, 1981.
EVANS JOAN, *Dress in medieval France*, oxford, 1952.

FAGUET EMILE, *Histoire de la littérature française depuis les origines jusqu'à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1921.
DAS FALKENBUCH KAISER FREDERICHS II (ed. Harenberg), München, 1984.
FIORILLO JOHAN DOMINIK, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Hanovre, 1815–1820, 4 vol.
FRAUER LUDWIG, *Die Walkirien*, Weimar, 1846.
FREEMAN SANDLER LUCY, *Gothic manuscripts 1285–1385*, Oxford, 1983.
FRINGS THEODOR, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, 1949.

GANTNER JOSEPH, *Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. II, Frauenfeld, 1947.
GANZ PAUL, *Geschichte der Kunst in der Scweiz*, Basel, 1960.
GEYER V., *La sculpture médiévale du Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strasbourg*, Strasbourg, 1968.
GILBERT C. D., *Blind Cupid*, dans «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII (1970).
GLIXELLI STEFAN, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914.
GNUDI CESARE, *L'art gothique au sud des Alpes*, dans «L'Europe gothique XII^e–XIV^e siècles. Musée du Louvre», Paris, 1968.
GRABAR ANDRE, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936.
GRIMM (FRERES), *Deutsche Sagen*, Berlin, 1891.
GRODECKI LOUIS, *Ivoires français*, Paris, 1947.
GRODECKI LOUIS, chap. *Epanouissement et expansion de l'art gothique*, în «L'art et l'homme», vol. II, Paris, 1958.
GUERRY LILIANE, *Le thème de «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, Paris, 1950.

HALPEN LOUIS și ROGER DOUCET, *Histoire de la société française*, Paris, 1953.
HAMANN RICHARD și HANS WEIGERT, *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin, 1935.
HARTLAUB G. F., *Zauber des Spiegels*, Munchen, 1951.
HEERS JACQUES, *Précis d'histoire du Moyen Age*, Paris, 1968.
HEFNER-ALTENECK, J. H. von, *Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende achtzehnten Jahrhundertes* (2^e éd.), Frankfurt.
HEINSIUS MARIA, *Das Lustgärtlein der Herrad von Landsberg. Ein Spiegel der Hohenstaufenzeit im Elsass*, s.d.
HELIOT H. P., *Histoire des ordres monastiques*, Paris, 1850.
HELM. R., *Skelett-und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, dans «Studien zur deutschen Kunstgeschichte», Heft 255, Strasbourg, 1928.
HETTNER HERMANN, *Italienische Studien*, Brauschweig, 1879.
HOLMER GUSTAV, *Traduction en vieux français du De arte venandi cum avibus*, Stockholm, 1960.
HUIZINGA JOHAN, *Le declin du Moyen Age*, Paris, 1932.

IORGA NICOLAE, *Philippe de Mézières (1327–1405) et la croisade au XIV^e siècle*, Paris, 1896.

JALABERT DENISE, *Le tombeau gothique. Recherches sur les origines de ses divers éléments*, în «La revue de l'art», tom. LXV, 1934.
JULLIAN RENE, *La sculpture gothique*, Paris, 1965.

KANTOROWICZ E. H., *The King's Two Bodies. A study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957.
KARLINGER HANS, *Die Kunst der Gotik* (col. Propyläen), Berlin, 1926 et 1927.
KASTNER C., *Les danses des morts*, Paris, 1852.
KATZENELLENBOGEN ADOLF, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Hamburg, 1933.
KEMP MARTIN, *Dissection and Divinity in Leonardo Late Anatomies*, în «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX (19720.
KLEIN ROBERT, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970.
KLETZL OTTO, *Peter Parler – der Dombaumeister von Prag*, Leipzig, 1940.
KLINGENDER FRANCIS, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Londra, 1971.
KOECHLIN RAYMOND, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1942, 2 vol.
KOZAKY STEPHAN, *A Haltăncok Története (Geschichte der Totentänze)*, Budapesta, 1936–1944, 3 vol.
KRUMMER-SCHROTH INGEBORG, *Kunst in Freiburg*, Freiburg-in-Breisgau, 1969.
KUHN HUGO, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart, 1959.
KÜNSTLE KARL, *Die Legende der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg-in-Breisgau, 1908.

LANGE KURT, *Münzkunst des Mittelalters*, Leipzig, 1938.
LANGFORS A., *Le miroir de vie et de mort*, în «Romania», tom. XLVII, 1919 et L, 1922.
LANGLOIS CH. V., *La vie en France au Moyen-Age, d'après quelques moralistes du temps*, Paris, 1908.
LANGLOIS E., *Le traité de Gerson contre le Roman de la Rose*, Paris, s.d.
LANSON GUSTAVE, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, 1923.
LAVISSE ERNEST, *Histoire de France*, Paris, 1911.
LE GOFF JACQUES, *Civilizația Occidentului medieval* (trad. în română), București, 1970.
LICHTENBERGER H., *Le poème et la légende des Nibelungen*, Paris, 1891.
LOUANDRE CH., *Les arts somptuaires. Histoire du costume et de l'ameublement par...*, Paris, 1858.
LÜBKE WILHELM, *Geschichte der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1878.
LULLE RAYMOND, *Le livre des bêtes, version française du XV^e siècle par Armand Llinarès*, Paris, 1964.

MÂLE EMILE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1902.
MÂLE EMILE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908.
MÂLE EMILE, *Art et artistes du Moyen Age*, Paris, 1927.
MÂLE EMILE, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932.
MALET A., *Nouvelle histoire de France*, Paris et Londra, 1922.
MANITIUS MAX, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, München, 1931.
MARLE RAYMOND VAN, *Iconographie de l'art profane*, La haye, 1932.

MARTIN KURT, *Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert*, Berlin, 1927.
MEISS MILLARD, *La mort et l'office des morts a l'époque du maître de Boucicaut et des Limbourg*, în «Revue de l'art», 1968, nr. 1–2.
MICHEL ANDRE, *Histoire de l'art*, vol. II, Paris, 1906.
MIGNE J. P., *Patrologiae cursus completus; seu bibliotheca universalis... ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum*, Paris, 1857, ff.
MILLET G., *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1947.
MONTAIGLON ANATOLE DE, *L'alphabet de la mort de Hans Holbein*, Paris, 1856.
MORGANSTERN ANNE McGEE, *The La Grange Tomb and Choir: a Monument of the Great Schism of West*, în «Speculum», XLVIII, ianuarie, 1973.
MOSSE F., G. ZINK, *Littérature allemande*, Paris, 1959.
MÜNTZ EUGENE, *Les tombeaux des papes en France*, în «Gazette des Beaux-Arts», XXXVI, 1887.

NADLER JOSEF, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, vol I, Berlin, 1939.
NEAGOE BASARAB, *Învățăturile către fiul său Theodosie* (ed. Dan Zamfirescu et T. Mihăilă), București, 1970.
NELLI RENE, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963.
NERSESSIAN SIRAPIE DER, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la mission Gabriel Millet au Mont Athos*, Paris, 1937.
NEUBECKER OTTFRIED, *Herladik*, Frankfurt am Main, 1977.
NICOLAS RAOUL, *Les monuments funéraires des seigneurs de Neuchâtel et de La Sarraz*, în «Musée Neuchâtelois», serie nouă, anul 10, 1923.
NICOLESCU CORINA, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, 1970.

OAKESHOTT WALTHER, *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londra, 1959.
OLSCHKI LEONARDO, *Romanische Literaturen des Mittelalters*, Potsdam, 1928.
OTTE H., *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters*, Leipzig, 1883.

PANOFSKY ERWIN, *Tomb Sculpture*, New York, 1964.
PANOFSKY ERWIN, *Essai d'iconologie* (trad. en français), Paris, 1967.
PANOFSKY ERWIN, *Renaissance and Renascences*, în «Modern Perspectives in Western Art History», New York, etc., 1971.
PARMENTIER A. V., *Album historique*, 3 vol., Paris, 1909.
PAUL HERMANN, *Die Gedichte Walthers von der Vogel weide*, III^e éd., Halle, 1905.
PERROT H., *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1914.
PIAGET A. și E. DROZ, *Pierre de Nesson et ses oeuvres*, Paris, 1925.
PILLON L., *Un tombeau français du XIII^e siècle et l'apologue de Barlaam sur la vie humaine*, în «Revue de l'art ancien et moderne», XXVIII, février 1910.
PIPER FERDINAND, *Mythologie der christlichen Kunst*, vol. I, Weimar, 1847.
POLLMAN LEO, *Die Liebe in der Hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs*, Frankfurt am Main, 1966.
PRACHE ANNE, *Les monuments funéraires des Carolingiens élevés à Saint-Rémi de Reims au XII^e siècle*, în «Revue de l'art», 1969, n.°6.
PRADEL PIERRE, *Le portrait sculpté à la fin du Moyen Age*, în «Actes XVIII^e

Congr. Intern. Hist. Art.», Amsterdam, 1952.
PRADEL PIERRE, *Le visage inconnu de Louis d'Orléans, frère de Charles VI*, în «Revue des arts», t. II, 1952.
PRAZ MARIO, *La carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, 1930.
PRUDENCE, *Oeuvres* (éd. M. Lavarenne), Paris, 1945–1955, 4 vol.

QUARRE PIERRE, *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne*, Dijon, 1971.

RACINET E. A., *Le costume historique*, Paris, 1888.
RAHN J. RUDOLF, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1876.
REAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955–1959, 3 vol.
REAU LOUIS și GUSTAVE COHEN, *L'art du Moyen Age et la civilisation française*, Paris, 1951.
ROOTHAAN R. P. JOHANN, *Geistliche Übungen des heiligen Ignatius von Loyola*, Regensburg, 1904.
ROSENFELD HELLMUT, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Münster-Köln, 1954.
ROTT J. G., *Hortus deliciarum*, Strasbourg, 1945.
ROTZLER WILLY, *Die begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur, 1961.

SACHETTI FRANCO, *Novelle*, Londra, 1795.
SALVINI ROBERTO, *Giotto*, Frankfurt, 1981.
SANCTIS FRANCESCO DE, *Istoria literaturii italiene* (trad. în română), București, 1965.
SAUERLANDT MAX, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Leipzig, s.d.
SCHERER WILHELM, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1894.
SCHMIDT ALOYS, *Die allegorischen Bildwerke am Südportal des Wormser Domes*, în «Der Wormsgau», XI (1974–1975).
SCHMIDT KARL, *Johannes Tauler von Strassburg. Beitrag zur geschichte der Mystik und des religiösen Lebens im vierzehnten Jahrhundert*, Hamburg, 1841.
SCHMIDT OTTO, *Strasbourg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. jahrhundert*, în «Städel-Jahrbuch», vol. II, 1922.
SCHNAASE KARL, *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, tom. VII, Düsseldorf, 1876.
SCHÖNE R., *Griechische Reliefs aus athenischen Sammlungen*, Leipzig, 1872.
SCHWIETERING JULIUS, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, Postdam, s.d.
SCHWOB UTE MONIKA, *Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und den Deutschen im Südosten im 14. bis 16. Jahrhundert*, München, 1969.
SIEBMACHER J., *Die Wappen der deutschen Landesfürsten (II)*, Neustadt an der Aisch, 1981.
SONET J., *Le roman de Barlaam et Joasaphat*, Namour-Paris, 1949–1952 (3 vol.).
STAMMLER WOLFGANG, *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*, München, 1948.
STERLING CHARLES, *Le style courtois international (1375–1425)*, dans «L'art et l'homme», Paris, 1958.
STOICHIȚA VICTOR IERONIM, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, București, 1976.
STRAUB A. și G. KELLER, *Hortus deliciarum par l'abesse Herrade de Landsberg*, Strasbourg, 1879–1899.

STRZYGOVSKI JOSEPH, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Hof und Staatsbibliothek in München*, Viena, 1906.
SUHLE ARTHUR, *Münzbilder der Hohenstaufenzeit*, Leipzig, 1938.
SWARZENSKI G., ROSY SCHILLING, *Die illuministischen Handschriften*, Frankfurt, 1929.

TENENTI ALBERTO, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, 1952.
TENENTI ALBERTO, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, 1957.
TERAVARENT GUY DE, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450–1600)*, geneva, 1959.
THEODORESCU RAZVAN, *Un mileniu de artă la Dunărea de jos (400–1400)*, București, 1976.
THODE HENRY, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Viena, 1976.
THOMAS LUCIEN-PAUL, *Le «Sponsus». Mystère des vierges sages et des vierges folles*, Paris, 1951.
TILANDER GUNNAR, *Etude sur les traductions en vieux français du traité de fauconnerie de l'empereur Frederic II*, în «Zeitschrift für Romanische Philologie», Halle, XLVI (1926).

VASARI GIORGIO, *Le opere di...* (ed. Gaetani Milanesi), Florența, 1906.
VATASIANU VIRGIL, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959.
VIAȚA SFINȚILOR VARLAAM și IOASAF (ed. p. V. Năsturel), București, 1904.
VIGÒ PIETRO, *Le Danze macabre in Italia*, Bergamo, 1901.
VIOLLET-LE-DUC EMMANUEL-EUGENE, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1872–1874.
VISCARDI ANTONIO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1960.
VORAGINE JACQUES DE, *Legenda aurea* (La légende dorée), ed. Lib. Garnier, Paris, s.d.

WACKERNAGEL WILHELM, *Der Werlte Lön*, dans «Hauptzeitschrift für deutsches Altertum», VI (1848).
WIEGLER PAUL, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1930.
WILL ROBERT, *Répertoire de la sculpture romaine d'Alsace*, în «Publications de l'Institut des Hautes Etudes Alsaciennes», VII (1935).
WINZER FRITZ, *Kulturgeschichte Europas*, Braunsweig, f.d.
WOLTMANN ALFRED, *Geschichte der italienischen Malerei*, Leipzig, 1879.

ZENTNER CHRISTIAN, *Der grosse Bildatlas zur Weltgeschichte*, München, 1982.
ZUMTHOR PAUL, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, 1954.

# INDEX DE MANUSCRISE

*Abschied von der Welt*, de Walter von der Vogelweide
*De l'Ame et de la résurrection*, de Sfântul Grigore din Nisa
*Ars amandi*, de Ovidiu
*Ars moriendi*
*Ars nova* (Tratat de muzică)
*L'Art d'amour*, de Guiart
*Les Argonautes*, de Apollonius din Rhodes
*L'art de la Chevalerie*, de Végèce
*Aucassin et Nicolette*

*Le Bel inconnu*
*Le Besant de Dieu*, de Guillaume
*Le Bestiaire*, de Guillaume
*Le Bestiaire moralisé*, de Raban Maur
*Le Bestiaire de Satan*

*Cantigas de Santa Maria*, de Alphonse X de Castilia
*Cent nouvelles*, de Boccaccio
*Chanson de Roland*
*Chronique*, de Matteo Villani
*Codex Apocryphus Novi Testamenti*
*Codex Mannessische*
*Codex Marciano-Italiano*
*De Contemptu Mundi sive de miseria conditionis humanae*, de Lotario de Segni

*Disciplina clericalis*, de Petrus Alphonsus
*Dit de la panthère d'amour*, de Nicholes de Margival
*Divine Comédie*, de Dante
*Dolopatos*

*East Anglian Book of Hours*
*L'Epreuve de l'amitié* (Povestire arabă)
*Erminies*

*Filocolo*, de Boccaccio
*Flore et Blancheflore*
*Florian et Florette*

*Frauendienst*, de Ulrich von Lichtenstein

*Grandes chroniques de Saint Denis*
*Guigemar*

*Herzmäre* (Povestea unei inimi), de Konrad von Wurtzburg
*Historia lausica*, de Palladius de Galatia
*Historia mortis patris, sancti, senis Josephi Fabri lignarii*

*Hortus deliciarum*, de Abesse Herade von Landsberg

*Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie*, de Neagoe Basarab

*La Lamentation de l'amante du croisé*, de Rinaldo d'Aquino
*La lamentation de l'amant pour le départ en Syrie de son amante*, de Frederic II
*Legenda aurea*, de Jacques de Voragine
*Liber asceticum*
*Le Livre du roi Modus et la royne Ratio*
*Le Livre des vertus et des vices*

*Meditationes*, de Ludovicus da Ponte
*Méliador*, de Guillaume de Machaut
*Méranges et Guinglain*
*Métamorphoses* de Apuleins
*Le Miroir de Phoebus des déduits de la chasse des bêtes sauvages et des oiseaux de proye*, de Gaston Phoebus
*Le Miroir des Princes (Fürstenspiegel)*

*Partonopier et Méliur*
*Le Physiologue*
*Psychomachie*, de Prudence
*Pyrame et Thisbé*

*Roman de la Rose*
*Roman de Thèbes*
*Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure

*Somme le Roy*
*Somnium Viridarii*, de Philippe de Mézières
*De Spectaculis*, de Sfântul Ciprian
*Speculum historiale*, de Vincent de Beauvais
*Summa contra gentiles*, de Thomas d'Aquino

*Thebaïde*, de Stace
*Trattato del Peccato Mortale*, de Francesco Arias
*Tristan et Iseult*

*Vie des Pères du Désert*, de Domenico Cavalca
*Vita Caroli Magni*, de Einhard
*De Vita Cristiana*, de Bonizo de Sultri
*Voeux de Paôn*, de Jacques de Longuyon

*Der Welschen Gastes*, de Thomassin von Circlaria
*Der Werlte lön* (Recompensa lumii), de Konrad von Wurtzburg
*Wigalois*, de Wirent von Grafenberg

## Résumé

## Tome V

# FIN ET DÉBUT D'ÂGE

Le présent ouvrage, qui se propose de mettre en évidence quelques oeuvres d'art et de littérature illustrant la tension advenue, au tournant entre le Moyen Âge et la Renaissance, entre l'Eglise catholique et les ordres de chevalerie, représente notre travail (1971–1973) à l'Université de Paris (Sorbonne IV; directeur d'études: Louis Grodecki).

En observant les rapports entre les ordres de chevalerie et l'Eglise, on constate qu'aux abords de l'époque des grandes croisades les chevaliers, suivant leur propre chemin, avaient des idéaux et des préoccupations spécifiques, parmi lesquels figuraient aussi la libéralité et la clémence, soulignées par E. R. Curtius. Depuis longtemps déjà se faisait sentir une divergence de mentalité entre L'Eglise du Moyen Âge, qui combattait la guerre, d'une part, et la carrière des armes et ceux qui la pratiquaient, de l'autre. Ce n'est qu'au IX$^{e}$ siècle – et pour la France encore plus tard, au XI$^{e}$ siècle – qu'aura lieu une réconciliation entre la *militia Dei* et la *militia saeculi*. Après l'intervalle 1097–1289, pendant lequel les grandes croisades pour la libération de Jérusalem avaient fourni aux ordes de chevalerie chrétiens l'occasion de déployer une activité des plus intenses, les deux traits essentiels qui formaient la base de leur activité et de leur finalité acquirent des contours nouveaux, leur vocation laïque – qui correspond en ce moment à une vision toute autre que celle qu'ils avaient eue au temps du haut Moyen Âge – devenant toujours plus évidente, au détriment de leur vocation religieuse.

Le processus de laïcisation des chevaliers peut être suivi dès le XIII$^{e}$ siècle, mais „l'espirt chevaleresque", comme l'appelle G. Duby, ne se précise qu'au XIV$^{e}$ siècle, quand il acquiert son style propre, par lequel il exprime sa joie et son optimisme.

Mais à mesure que la Renaissance commence à s'affirmer comme idéologie et style, et que les chevaliers manifestent plus ouvertement leurs aspirations vers une émancipation, toute une série d'étranges représentations où ces derniers figurent émaciés, décharnés, dans un horrible état de corruption physique, viennent contredire les nouvelles tendances et susciter des points d'interrogation, qu'il s'agisse des images peintes d'Italie ou des pierres funéraires de Suisse et de France.

Les oeuvres réalisées dans cet esprit constituent, à partir de la seconde moitié du XIII$^{e}$ siècle, le témoignage le plus éloquent d'un courant et des tendances qui contrastent d'une manière tranchante avec l'orientation de la culture occidentale, laquelle, dès cette époque, peut être considérée sous le signe de la Renaissance. Ces oeuvres nous donneront toute la mesure du conflit des tendances qui opposaient les artistes des débuts de la Renaissance, qui espéraient trouver les canons éternels de la beauté terrestre de l'homme en même temps que les extrêmes limites de ses possibilités, à ceux qui dans leurs créations remontaient la voie en sens inverse, pour aboutir aux formes de la décrépitude, d'un univers larvaire et des forces telluriques déchaînées, paysage assez rapproché de celui auquel le haut Moyen Âge nous avait familiarisés. Il s'agit évidemment d'un conflit peu étudié, qui s'avère, dans la perspective du temps, d'une incontestable importance pour la configuration spirituelle des XIII$^{e}$ et

XIV^e siècle, Le présent ouvrage se propose de découvrir les causes de ce phénomène culturel, qui peut être déchiffré aussi bien dans l'art que dans la littérature de l'époque; il s'occupe aussi, bien entendu, des promoteurs de ce courant, ainsi que de ceux directement inspirés par lui.

Quoique le phénomène en question soit beaucoup plus complexe, se reflétant dans différentes réalisation artistiques, le genre qui s'est fait tout particulièrement remarquer, celui à l'aide duquel on a essayé d'expliquer la représentation de la corruption biologique a été la sculpture funéraire, que l'on a étudiée à part, détachée des autres écrits ou oeuvres. Une conséquence de cette manière d'envisager le phénomène sous un seul aspect fut de négliger les documents artistiques ou écrits antérieurs au milieu du XIV^e siècle, où cette corruption est présente, et de limiter ainsi les possibilités d'interprétation des ouvrages similaires de plus tard.

L'historique du problème – celui, notamment, de la dispute entre les deux tendances mentionnées au début de la Renaissance européenne –, par lequel l'auteur commence son étude dans le 1^er chapitre, intitulé „Fin et début d'âge", a dû se limiter donc – à peu d'exceptions près – aux considérations de plusieurs historiens d'art sur le phénomène de la corruption physique, sans que ce phénomène soit mis en opposition avec les acquis constructivistes et le concept de pérennité de la Renaissance.

E. Mâle est le premier qui ait tenté de donner une explication de ces représentations de la décrépitude des défunts. Il considère que de pareilles représentations ont un caractère moralisateur et il fonde son opinion sur les similitudes entre la sculpture des *transis* et les personnages peints des thèmes de la *Rencontre des trois vifs et des trois morts* et de la *Danse Macabre*, tout en limitant ces exemples exclusivement au XIV^e et au XV^e siècle et à une aire qui ne dépasse point la France. E. Mâle arrive à la conclusion qu'un nouveau Moyen Âge commence vers la fin du règne de Charles V, mais il ne cherche pas à établir les causes de ces prolongements inexplicables d'époques révolues. Néanmoins, il souligne le rôle des ordres monastiques dans l'apparition des *transis* et met en évidence leur sens moralisateur.

Quoiqu'il ne se soit occupé qu'en passant de la sculpture des figures en décomposition, J. Baltrušaitis a contribué considérablement à la solution du problème posé dans ce livre. Il introduit dans la discussion le monument de François de La Sarra (à Sarraz, en Suisse Romande), la plus ancienne représentation connue d'un corps en décomposition, qui offre un admirable objet d'analyse artistique. Il fait ensuite la liaison entre les fresques d'Italie représentant le *Dit des trois vifs et des trois morts* et les représentations de la sculpture en *transis*. C'est toujours à J. Baltrušaitis que nous devons l'analogie entre le thème de la *Rencontre...* et le roman de *Barlaam et de Joasaph* (mais il s'occupe d'un autre passage que celui que nous considérons comme adopté par ce thème).

L'opinion séduisante de E. Kantorowicz, selon laquelle les origines de la représentation en *transis* doivent être cherchées dans l'exhibition d'une effigie – *persona ficta* – auprès du défunt, représentant la dignité d'un roi, d'un prince de l'Eglise ou d'un représentant de la justice qui jouit d'une permanence se rattachant à un statut social ou institutionnel „per se", selon une formule juridique médiévale, ne résiste pourtant pas à certaines objections.

Il est vrai que l'usage des effigies est constaté en Angleterre dès 1327. Mais „les deux corps" apparaissent pour la première fois dans la sculpture funéraire de France en 1402, même si la coutume des effigies n'y est constatée qu'à partir de 1422. En Angleterre, la même conception sur les représentations funéraires apparaît bien plus tard qu'en France, en 1424, ce qui permet la supposition d'une influence venue d'outre-Manche. On sait, d'autre part, que les premières représentations en transis

n'ont pas été accompagnées par un correspondant de l'effigie de la „Dignitas". On peut citer le monument du chevalier de La Sarra (vers 1370), celui de Charles de Hauquest (1388), puis celui de Guillaume de Harcigny, de Laon (1393). Il sera question, dans le présent ouvrages, des images des rois, avec les couronnes glissant de la tête; selon la conception chrétienne, déjà formulée par les Pères de l'Eglise, les dignités sont elles aussi périssables. Non seulement dans les inscriptions et les représentations funéraires, ces rangs et ces trophées terrestres n'ont pas un caractère absolu, mais ils sont irrémédiablement condamnés.

E. Panofsky soutient que souvent, lorsque nous constatons une double représentation – en *transis* et en vie –, la dernière a pour but de montrer dans toute sa splendeur la position sociale du défunt, son rang qui s'avère indestructible, et il cite le monument du cardinal Jean de La Grange, d'Avignon. Panofsky reproduit encore, à l'appui de sa thèse, quelques miniatures du XV^e^ siècle, avec des rois en *transis*, dans des tombes dont les parois latérales sont décorées de nombreux blasons. Nous ferons remarquer que la plupart des représentations en *transis* ne sont pas accompagnées par les images „en vie" des défunts. De même, il y en a beaucoup qui sont privées des accesoires de la gloire terrestre et, parfois, ces accessoires sont présentés comme totalement futiles.

En désaccord avec E. Kantorowicz et E. Panofsky, G. Duby arrive à de nouveaux points de vue. Il considère que l'Eglise avait depuis toujours proposé pour thème de méditation la corruption physique, présentant cette déchéance comme une condamnation des plaisirs éphémères de ce monde, comme une invitation indirecte à se retourner vers les joies célestes. La fragilité physique devait être un argument pour les fidèles à être continuellement „en état de grâce" afin de mériter le Paradis. Duby souligne que les statues funéraires en *transis* formaient, à côté d'autres représentations chrétiennes, une sorte de bouclier pour se défendre des charmes nuisibles d'un monde damné, plein de tentations.

Les importantes conclusions auxquelles arrive G. Duby en étudiant les prémisses du nouvel humanisme instauré par la Renaissance – conclusions qui nous incitent à considérer le rapport entre les représentations en *transis* et les buts de l'Eglise – sont une invitation pour nous à chercher aussi l'autre terme du problème: à qui l'Eglise s'adressait-elle? Poursuivait-elle, en général, la conversion de tous les fidèles ou bien avait-elle en vue un but défini, une catégorie précise de fidèles dont l'attitude l'incommodait d'une manière toute particulière?

Les corps représentés en *transis* dans la sculpture occidentale ont été etudiés récemment par A. M. G. Morganstern. Partant des observations de J. Baltrušaitis, elle découvre dans un dessin du XVIII^e^ siècle des détails intéressants sur le monument du cardinal Jean de La Grange, d'Avignon, et elle peut ainsi établer une analogie plus serrée entre la thème de la Rencontre... et la présentation de la décomposition. En ce qui concerne la signification de cette sculpture, elle reprend la thèse de Kantorowicz et de Panofsky.

Si nous passons en revue les auteurs qui se sont arrêtés sur le phénomène artistique des représentations en *transis* aux commencements de la Renaissance européenne, nous devons reconnaître que ce sont E. Mâle et, après lui, en approfondissant la recherche, G. Duby, qui ont démontré d'une part l'origine cléricale, inspirée par les ordes, de ces représentations, et, d'autre part, leur sens moralisateur, consistant, en premier lieu, en une invitation à renoncer aux vanités terrestres et à méditer sur la vie éternelle. En utilisant ces précieux résultats, on a essayé de trouver les raisons qui ont déterminé l'Eglise à formuler des exhortations aussi sévères et de découvrir en même temps la cible de ces avertissements, ceux qui étaient, au premier chef, visés par cette offensive écclésiastique.

L'auteur considère que, pour bien comprendre la signification de ce courant artistique, qui s'oppose aux nouvelles tendances, à l'aube de la Renaisseance européenne, il faut tenir compte de toute l'évolution de ce courant, que d'aucuns croient apparu pour la première fois au XIV^e siècle. Etant donné les liens établis par J. Baltrušaitis et A. M. G. Morganstern entre la sculpture des *transis* et le thème peint dans la *Rencontre...*, nous avons consacré une partie de notre étude à ce thème. Cependant, dans les représentations de la *Rencontre...* le corps en décomposition n'apparaît pas dès les premières oeuvres figuratives connues – d'ailleurs les représentations plastiques de ce thème sont plus tardives que les versions littéraires – mais seulement au cours de son évolution, au moment où ce thème a été influencé par l'idée de la corruption physique, appartenant à la tradition chrétienne. Par conséquent, l'auteur s'est proposé de suivre, dans le 2^e chapitre, intitulé „Le Roman de *Barlaam et de Joasaph* à l'origine du thème de la *Rencontre des trois vifs et des trois morts*", l'évolution de ces deux thèmes coordonnés – l'idée chrétienne de décomposition et le thème de la *Rencontre...* – qui ont déterminé, à leur confluence, l'illustration du thème par les *transis*. Dans l'introduction de ce chapitre, on évoque la tradition du constructivisme et du „centrisme" – selon l'expression de E. Panofsky – dans la culture européenne, en partant de la Renaissance caroligienne et en passant par les débuts de la Renaisance française et italienne. L'auteur souligne la présence – dans le Royaume des Deux Siciles, là où apparaîtra aussi la première représentation du thème de la Rencontre... – d'oeuvres inspirée par l'antiquité, dans l'espirit du naturisme antique, auxquelles succédera le „Dolce stil nuovo" qui sera aussi celui de Dante. En opposition avec ce courant de grande ampleur dans la culture européenne se développera la littérature de l'anéantissement de la chair, très ancienne, elle aussi, mais dont les origines doivent être cherchées dans l'Orient et dans le christianisme. Partant de *l'Ancien Testament* et passant en revue les oeuvres de Saint Jean Chrysostome, puis celles des poètes chrétiens du Moyen Âge, on peut suivre l'évolution de l'idée chrétienne de décomposition jusque chez les écrivains franciscains. Sont présentées ensuite les origines du thème de la *Rencontre...*, que certains auteurs considèrent de provenance arabe, d'autres d'origine bouddhique, mais que ceux plus rapprochés de la vérité, dont J. Baltrušaitis, rapportent au roman chrétien d'inspiration bouddhique *Barlaam et Joasaph*. On suit l'itinéraire de ce roman qui fit une grande carrière aussi bien dans l'est que dans l'ouest de L'Europe – avec nuances diverses mais tout aussi intéressantes, dans différents milieux culturels. Ecrit vers 730 par Saint Jean Damaschène, qui a repris le récit bouddhique, le roman, fut apporté dans la partie de l'Italie habitée par les grecs, c'est-à-dire dans le sud normand, zone de fertiles croisements de tant d'influences venues des trois continents. Ceci explique pourquoi la plus ancienne illustration connue du thème de la *Rencontre...* apparaît à Melfi (ancien centre normand), dans la première moitié du XIII^e siècle. C'est du même siècle que date l'Arbre de la vie (dont on parle dans le roman *Barlaam et Joasaph*) sculpté sur le baptistère de Parme, puis sur une dalle funéraire de Joigny, en France, pays où s'est également conservé l'expressif poème de Baudouin de Condé (autour de 1275), inspiré toujours par ce thème détaché du roman. En comparant le poème de Baudouin de Condé avec l'allégorie des Trois amis comprise dans le roman, on arrive à la conclusion que le lien qui les unit – qui a dû être soit un poème, soit un récit en langue latine des XI^e–XIII^e siècles – ne s'est pas inspiré, en réalité, des trois recontres de Joasaph à sa première sortie dans le monde, mais de l'allégorie des Trois amis. Un argument supplémentaire nous est offert par l'ouvrage parénétique roumain *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Theodosie* (Les Enseignements de Neagoe à son fils Théodose), dans lequel l'auteur,

le voïvode valaque Neagoe, a situé cette parabole près de l'homélie „*De la patience et du fait qu'il ne faut pas pleurer amèrement les défunts*" de Jean Chrysostome, une lamentation se référant à la corruption physique de celui qui est parti vers l'au-delà.

Pour rendre plus clair le fait que dans le thème de la *Rencontre...* les trois vifs sont les reflets des trois morts, de même que dans la parabole des Trois amis, l'auteur continue en faisant un exposé de la mentalité médiévale au sujet du reflet, phénomène pour lequel le Moyen Âge professait une véritable ferveur et qui n'était presque jamais conçu comme étant de nature physique ou passive, ainsi qu'il a été interprété aux époques plus rapprochées de nous. Cette métaphore des miroirs du poème de Baudouin de Condé nous suggère, par exemple, que les morts représentent une hypostase des vivants, qu'il s'agit des mêmes personnes, vues à un autre moment, à un autre point de leur devenir, que seul le miroir est à même de surprendre. Le mythe du miroir a joué un rôle important dans l'élaboration du poème ou du récit perdu des Trois vifs et des trois morts.

Après avoir tracé l'évolution des deux idées qui ont abouti à la représentation de la corruption physique dans la culture occidentale, l'idée de l'anéantissement du corps et le thème de la *Rencontre...*, on arrive au moment de leur interférence, c'est-à-dire au moment où dans ce thème, dans lequel au début nous avions constaté la présence de seulement trois chevaliers et trois squelettes (Santa Margherita de Melfi), nous trouvons à la place des squelettes trois corps, dans trois stades différents de corruption. Or, le moment de cette interférence se trouve marqué par une évidente intervention de l'ordre des Franciscains. Dans la représentation peinte du thème apparaissent certaines modifications significatives par rapport aux fresques antérieures ou à la poésie de Baudouin de Condé. En premier lieu, les personnages vivants sont réduits de trois à un seul. Le héros de l'anecdote contemple les trois phases de sa propre décomposition, ce qui confère une autre signification à toute la scène. Il nous apparaît tel ce roi, à la couronne glissant de sa tête, de l'église des Franciscains d'Assise, ou tel cet autre de la fresque représentant saint Antoine de Padoue, de la salle capitulaire proche de l'église du même nom, de Padoue.

En second lieu, on peut remarquer que les corps en corruption des fresques illustrant la Rencontre... apparaissent fréquemment dans la poésie d'inspiration franciscaine de l'époque – le poète le plus connu étant Jacopone da Todi, actif au cours du dernier quart du XIII$^{e}$ siècle. Une troisième intervention des Franciscains dans l'évolution du thème est sans doute la présence du moine „raissonneur", qui s'adresse aux vivants en les exhortant à la foi et à la pénitence. Ce moine accentue le caractère de sermon de ce thème, en lui conférant une signification précise. C'est toujours aux Franciscains que nous devons l'introduction dans la scène de la *Rencontre...* des cartels explicatifs, constatés pour la première fois sur la fresque de l'église Santa Maria de Vezzolano, de la fin du XIII$^{e}$ siècle. Une quatrième particularité dans la présentation de ce thème, que nous considérons également liée à la présence de l'ordre des Franciscains, est l'association de la scène de la *Rencontre...* avec d'autres illustrations propagées par les Franciscains, par exemple avec la *Mise au tombeau* ou avec *Jésus en Croix*, qui peuvent être mis en rapport avec la rémission du péché originel.

La littérature franciscaine de la seconde moitié du XIII$^{e}$ siècle se conforme elle aussi à la vision de l'ordre, révélant la vanité, l'orgueil et le caractère fatal de la corruption physique, liés l'un à l'autre, de même que, à l'epoque de l'influence franciscaine, le thème de la superbe admonestée des trois nobles de la *Rencontre...* sera associé à la représentation des lamentables corps des *transis*. Il nous semble ainsi naturel que les Franciscains se soient arrêtés au thème de la *Rencontre...* et qu'ils y aient introduit ensuite l'image de la corruption – motif tellement ancien de la patris-

tique chrétienne. Les éléments nouveaux qui apparaissent dans le thème peint de la *Rencontre...* nous permettent donc de distinguer la coloration spécifique de l'ordre Franciscain, qui a adopté ce thème pour la popularisation des avertissements adressés aux chevaliers. Les scènes peintes de la *Rencontre...* visaient cette catégorie sociale et s'inspiraient de leur activité pour illustrer le caractère illusoire et inconsistant de la splendeur terrestre. Outre les chevaliers figurés dans ce thème, les ordres mendiants utilisent aussi une série de personnages dont ils font leurs porte-parole.

Au premier plan apparaissent deux personnages qui nous sont présentés dans le 4e chapitre du présent ouvrage, intitulé: „Le Prince du Monde et la Dame du Monde".

Le Prince du Monde, que nous trouvons dans les cathédrales de Strasbourg, de Fribourg-en-Brisgau, de Bâle et de Nüremberg, est un chevalier alerte, à la figure souriante, qui tend à sa voisine une pomme ou une fleur. Il est vêtu d'un surcot long et élégant de la fin du XIIIe siècle, il porte des chaussures à la poulaine et il est coiffé d'un chapelet de roses, à l'instar des poètes latins de l'amour, de ceux qui n'ont ni connu, ni aspiré à l'immortalité des lauriers ou à celle, plus rude, des casques guerriers. Mais au milieu de son dos le vêtement s'entr'ouvre brusquement, et sur la chair nue apparaissent des serpents et des crapauds, vermine qui contraste avec l'élégance et le raffinement du costume. Ainsi, le Prince du Monde réunit deux hypostase: l'élégance des costumes portés dans le monde visible et la faune diabolique qui grouille sur son corps, ces mêmes serpents et crapauds qui composent les traits de son monde moral. L. Réau voit en lui „l'incarnation de Satan" et l'oppose à Jésus. Mais Satan n'aurait pas été représenté dévoré par ses propres attributs infernaux, les serpents et les crapauds, et d'ailleurs, à Bâle, la tête de Satan est figurée aux pieds du prince, enveloppant celui-ci dans les flammes de son royaume. Afin de préciser l'identité du prince, on part de certains détails de ses représentations qui témoignent de ses penchants frivoles, ainsi que du fait qu'à Fribourg-en Brisgau il apparaît en compagnie de la Luxure. Or, à l'époque, la suite de la Luxure – dans la version de l'abesse Herrade de Landsberg – comprenait entre autres la Pétulance, les Caresses, les Délices, l'Indécence, le Parler trop libre, la Volupté, le Libertinage et la Coquetterie, qui forment également l'objet des reproches que l'Eglise adressera aux chevaliers – autant de traits que la Renaissance a élevés au rang de valeurs positives de l'Europe moderne –, les mêmes que nous constaterons aussi chez von Grafenberg, le héros d'un roman à grand retentissement, *Der Werlte lön* (La Récompense du Monde), écrit par Konrad von Würzburg, qui nous permet de déchiffrer le sens des représentations sculptées du Prince du Monde. Comme celui-ci, von Grafenberg vit d'une „double substance": d'une part l'éclat de la vie de chevalier, familiarisé avec les lectures „profanes", l'amour courtois et la chasse, de l'autre les ténèbres de la vermine morale qui se nourrit de l'existence même qu'il mène. Un jour, von Grafenberg verra, personnifiée sous la forme d'une belle femme, Frau Welt, dont le dos grouille de serpents et de crapauds, sa propre existence. Or, la personnification des prédilections et de leurs récompenses, proposées par Würzburg aux chevaliers de la fin du XIIIe siècle (auxquels les ordres mendiants avaient déjà lancé leur avertissement par l'illustration du thème de la *Rencontre...*), la matérialisation dans le personnage de Frau Welt des deux aspects de leurs activités retombe, chez le Prince du Monde, sur lui-même, les symboles de ces activités embellissant ou dégradant son propre être. Tout au plus, comme dans le cas des sculptures de Fribourg-en-Brisgau, lui ajoute-t-on un attribut caractéristique, le péché le plus flagrant, la Luxure, qui explique le pullulement des serpents et des crapauds sur son dos. Le monde des chevaliers, considéré comme „un moyen de perdition de l'amour sacré", est le contexte dans lequel le Prince du Monde apparaît sur la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, évoquant pour nous le personnage

de von Grafenberg. Ainsi, les chevaliers représentés en décomposition, comme dans le thème de la *Rencontre*..., en vie, comme dans le roman de Würzburg, ou sous les traits du Prince du Monde, constituent l'objectif qui doit être corrigé et conseillé par les ordres monastiques. Il existe néanmoins une différence essentielle entre la première illustration et les dernières. La première semble contenir un avertissement: „c'est ce qui t'attend si...“; il ne s'agit encore que du début d'une tension entre l'Eglise et les chevaliers. Quant au personnage de Würzburg et au Prince du Monde, puisqu'ils ne sont pas corrigés à la suite des remontrances, ils seront damnés: le diable enveloppe dans ses flammes le Prince du Monde dans la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, cependant que von Grafenberg est obligé, pour se sauver, d'abjurer sa vie terrestre et, après avoir cousu la croix sur sa poitrine, de partir en croisade.

Le présent ouvrage souligne qu'a l'époque de la Renaissance, dont les traits se préciseront quelques décennies plus tard, les péchés imputés aux chevaliers – et tout d'abord la vocation pour les valeurs terrestres – seront considérés comme autant de qualités, et non de vices. Mais à ce moment-là, vers la fin du XIII$^{e}$ siècle, quand le Moyen Âge n'était pas encore épuisé, ces valeurs mondaines avaient, aux yeux des prêtres, des fulgurations démoniaques, elles leurs apparaissaient marquées par le péché originel et par la corruption physique.

Afin d'approfondir le processus d'émancipation de la chevalerie qui, dès la fin du XIII$^{e}$ siècle, s'est attire les remontrances de l'Eglise, le personnage de Frau Welt a été complété par la présentation d'une proche parente de cette dernière, avec laquelle elle s'identifie parfois, „Frau Minne“ (La Dame de l'Amour). En brossant le portrait de Frau Minne, l'auteur surprend aussi d'autres traits de cette chevalerie qui, en suivant „la Dame du Monde“, apportait un hommage à „la Dame de l'Amour“. Il n'oublie pas non plus deux autres personnages qui jouissaient d'une grande popularité à l'époque, Dame Vénus, un *alter ego* de Frau Minne, et son fils Cupidon, exaltés par les chevaliers mais abhorrés par les moines, qui les font représenter chassés du monde à coups de fouet, à l'instar des premiers hommes qui avaient été chassés du Paradis.

Le 5$^{e}$ chapitre: „Madame Vénus et les couples galants“ est consacré aux représentations de ces couples galants patronnés par Vénus ou par Cupidon – expression de la mentalité chevaleresque vers le début de la Renaissance – mais aussi à un chef-d'oeuvre de l'orfèvrerie du Moyen Âge, une agrafe trouvée à Curtea de Argeș, en Roumanie, sur laquelle un de ces couples figure dans une association suggestive.

L'auteur présente d'abord une série de petites sculptures en ivoire, ayant servi de valves aux miroirs des coquettes du XIV$^{e}$ siècle et qui se trouvent aujourd'hui dans les musées de l'Occident. L'un des plus anciens exemplaires est orné de deux figures qu'on a cru à tort être celles de Saint Louis et de sa mère, Blanche de Castille, mais qui représentent en réalité une paire d'amoureux. Il est intéressant de noter que la reine domine un dragon – sa pureté étant ainsi rehaussée –, tandis qu'un lion met en valeur la bravoure du roi et qu'un Amour symbolise les sentiments qui les unissent. Sur d'autres valves de miroirs, datant d'une époque plus tardive, les dragons quitteront la scène proprement dite et s'inscriront sur le cadre extérieur.

Nous savons que les dragons disposés aux pieds des gisants sont le symbole à la fois de la mort et du péché, manifestés par la corruption physique. Sur les petits miroirs analysés, les dragons sont également là pour attirer l'attention sur le processus de vieillissement, c'est-à-dire sur la corruption pendant la vie, à l'adresse de ceux qui, étourdis par les charmes de l'existence, l'ignoreraient. On y voit, par exemple, des dragons reliés entre eux par une tête de femme. Tout autour du miroir s'alignent quatre têtes de femmes, d'âges différents, depuis la toute première jeunesse jusqu'à

l'extrême vieillesse. Les artistes ont voulu mettre en lumière le processus de corruption dû à la réalité terrestre et contrastant avec la joie éphémère de la jeunesse radieuse. On peut constater, par conséquent, que „Frau Welt" ou „Dame Vénus" n'ont pas été condamnées seulement dans le roman de Konrad von Würzburg ou dans les sculptures sur pierre, mais aussi dans ces petits miroirs en ivoire où l'amour „profane", avec ses joies et ses délices, apparaît entouré des images de la corruption physique (d'autant plus terrible qu'elle peut être décelée chez les vivants) ou de ses symboles, les petits dragons. Tout comme dans le cas de von Würzburg et des artistes qui ont sculpté le Prince du Monde, les artisans qui ont réalisé ces carcasses en ivoire exprimaient un point de vue de l'Eglise, en attirant l'attention sur les périls qui découlent d'une existence „frivole". Ces objets de toilette, qui apparaissent presque en même temps que les images du Prince du Monde et de la Dame du Monde et se maintiennent tout au long du XIV^e^ siècle, aisément reconnaissables par un „air de famille" et dont la délicatesse et la finesse propres à l'esprit français constituent les traits déterminants, s'inscrivent dans une très vaste aire européenne où se développe ce que C. Sterling a appelé „le stylle courtois international."

En Valachie, où le rythme de civilisation de la classe dominante fut synchrone avec celui de l'Occident jusqu-à la grande invasion ottomane qui suivit de près la disparition de l'ancien Empire romain d'Orient, nombreuses sont les parures de chevaliers qui accusent des caractéristiques et des particularités de la mode occidentale. Il y en a même qui excellent par leurs qualités artistiques et qui illustrent l'ensemble de la configuration spirituelle de l'époque. Parmi ces dernières, l'agrafe d'Argeș, trouvée au cours des fouilles entreprises en 1921 par V. Drăghiceanu et conservée à présent au Musée d'histoire nationale de la Roumanie, constitue l'un des témoignages les plus éloquents du paysage culturel roumain au XIV^e^ siécle.

La pièce fermait une „ceinture noble" qui à son tour ceignait une tunique du modèle „cotte hardie", dont était revêtu le voïvode Vladislav Ier (1364–1374/75), le petit-fils du premier voïvode de la Valachie, Basarab le Fondateur. A la différence d'autres pièces étrangères semblables, l'agrafe d'Argeș, exécutée en or massif, présente, dans un décor architectural comprenant les éléments d'une ville, un chevalier et une princesse, séparés par un être fabuleux – un cygne à tête de femme.

Les agrafes à décor architectural étaient fréquentes à l'époque; celles représentant le monument de Casimir le Grand de la cathédrale de Cracovie et celles du chevalier Sévère de Lavellongo de l'église Saint-Antoine de Padoue et du chevalier Weikhard Frisch datent toutes de la période 1372–1378. Cependant, ces agrafes, qui traduisent en pierre le goût de l'époque pour l'opulence, sont réduites aux seuls éléments d'architecture, les personnages y étant absents. L'analyse des édifices figurant sur l'agrafe d'Argeș, et tout particulièrement la tour-portail, aux détails très réalistes, nous a permis de rapporter le décor architectural à l'ancienne ville de Prague et la tour, à celle élevée en 1372 par Peter Parler.

L'idée de réaliser en or massif un décor citadin de proportions aussi impressionnantes pour un bijou semble avoir été inspirée à l'artiste par l'éclat réel de la ville royale de Prague, dans laquelle Charles IV avait érigé son palais „aux toits dorés" d'après le modèle du Louvre, ce qui – par extension – fit valoir à la ville entière le surnom de „Prague dorée".

Les étroites relations de la Transylvanie – d'où étaient originaires les frères Martin et Gheorghe, qui avaient sculpté à Cluj – avec Prague pourraient expliquer aussi la présence de cette agrafe à la cour transcarpatique de Valachie.

Après avoir daté, localisé et encadré du point de vue stylistique l'agrafe d'Argeș, l'auteur tente d'en pénétrer la signification. Le jeune couple évoque les

amoureux qui figuraient sur les valves en ivoire dont il a été question plus haut. En ce qui concerne le cygne à tête de femme, compte tenu du contraste formé par le fond très sombre sur lequel il se détache avec l'éclat de l'or, et aussi du fait qu'il a la tête couverte, on arrive à la conclusion qu'il représente Dame Vénus, symbolisant le „péché de la chair" qui guette les amoureux. Et puisque le cygne a été l'un des symboles les plus fréquents de la déesse Vénus, on est en droit de supposer que celle-ci s'est assimilée à son attribut. La femme-cygne projette une ombre lascive, démoniaque, sur l'amour éthéré des deux jeunes gens.

C'est ainsi que Dame Vénus, Frau Welt et leurs attributs infernaux, considérés comme dangereux pour l'existence exempte de soucis des chevaliers et qui dans le thème de la *Rencontre*... poussaient sur les corps sans vie de ces derniers, s'insinuent aussi sur les menus objets de parure. Mais le Prince du Monde, la Dame du Monde ou Dame Vénus ne constituent que l'introduction du conflit proprement dit, qui éclatera avec toute sa force au milieu du XIV$^{e}$ siècle et qui sera illustré par la fameuse fresque du Triomphe de la mort du Campo Santo de Pise (chapitre 6$^{e}$: „La Fresque du Campo Santo de Pise").

L'auteur insiste sur le raffinement de la composition, ainsi que sur le naturel des personnages. Quand il s'agit d'une présence statique – comme celle du groupe des ermites ou des „heureux de ce monde" – ou d'autres plus dynamiques, tels le chasseur, les diables ou les anges (qui sont à leur tour des chasseurs d'âmes), on peut surprendre les traits de leur vie intérieure dont l'artiste a eu l'intuition et qu'il a su fixer pour toujours. Au point de vue de la composition, les différentes parties de la fresque se font pendant, quelles que soient la direction et les lignes de force suivies pour en déchiffrer la signification.

Plusieurs histoires d'art (K. Künstle, W. Storck, W. Rotzler) ont proposé diverses identifications des chevaliers arrêtés devant les cercueils ouverts. Cependant, l'auteur arrive à la conclusion que nul indice ne permet une hiérarchisation des personnages, les opinions contradictoires des spécialistes étant la preuve même de l'impossibilité où l'on se trouve d'identifier ces nobles. L'attitude des six hommes et des quatre femmes ne justifie en rien une division par groupes; en échange, leur attitude révèle une vision unificatrice soulignée par l'artiste: c'est précisément dans cette diversité des attitudes qu'il faut considérer les rapports ou l'absence de rapports entre les chevaliers engagés dans une partie de chasse. L'artiste n'a pas eu l'intention de représenter tels degrés de noblesse, tels groupes homogènes ou se faisant pendant, mais simplement un cortège de nobles chevaliers chassant. La mimique des personnages et leurs attitudes nous donnent la certitude qu'il s'agit d'un groupe compact. Ce fragment d'une entité sociale représente justement la cible envisagée par ceux qui, avec des intentions moralisatrices, ont inspiré cette fresque.

Quant à la question de savoir si les deux groupes de chevaliers – ceux a cheval dans le bois et ceux assis sur des bancs dans le jardin du bonheur – représentent ou non les mêmes personnages, l'auteur estime que, quoique différents, les personnages accusent des ressemblances évidentes. Ces ressemblances, qui ne sont assurément par fortuites, permettent de déduire que l'artiste s'est proposé de représenter deux groupes différents de la même catégorie sociale: celle des chevaliers.

La contribution de l'artiste du Campo Santo – outre la complexité de la composition et l'expression suggestive des personnages – consiste en ce qu'il a réussi à lier organiquement entre eux ces deux thèmes différents, par des correspondances subtiles dans lesquelles groupes et personnages se correspondent aussi bien par leur signification symbolique que par une construction en contrepoint d'un grand raffinement.

L'artiste a voulu montrer que les heureux de ce monde ignorent la mort, tandis que le groupe des chasseurs la connaît dans toute sa cruauté. Comme dans le roman de *Barlaam et Joasaph* – et c'est encore une preuve que le thème de la *Rencontre...* est conçu dans l'esprit de cet ouvrage – l'artiste présente deux hypostases dans lesquelles peuvent se trouver les chevaliers: celle dans laquelle ils ignorent la mort (comme Joasaph, éléve entre les murs bâtis par son père, l'empereur, qui voulait lui épargner le spectacle de la condition humaine), et celui de l'initiation (lorsque Joasaph rencontre un mort sur son chemin). Il s'agit d'une allégorie de la connaissance, comme dans le roman de *Barlaam et Joasaph.*

Le noyau de la composition est constitué par le groupe des chasseurs qui ont le choix entre la vie des ermites, qu'ils ignorent, et celle des heureux de ce monde, qui leur est familière. La condition humaine en général est exprimée par la condition d'une certaine catégorie humaine, celle des chevaliers qui sont représentés en groupe, ayant donc un caractère de fragment vivant d'une société, tendance qui ne peut être observée dans les personnages du XIII$^{e}$ siècle.

Il nous semble évident que le mode de vie des chevaliers est présenté en contraste avec celui des ermites, aimés de Dieu. Cette démonstration, soulignée par les inscriptions, marque l'intention de l'Eglise de produire des arguments en sa faveur et d'exposer aux chevaliers la preuve de leurs ereurs. G. Duby remarque également, dans une profonde analyse, que „l'auteur anonyme de la fresque du Campo Santo de Pise a su réunir tous les moyens visuels de persuasion utilisés par les ordes mendiants pour l'éducations des masses". Duby insiste sur le rôle des ordres mendiants en tant qu'inspirateurs de la fresque de Pise et nous donne un aperçu du conflit ouvert – comme nous l'avons vu – dès la seconde moitié du XIII$^{e}$ siècle, à l'aube de la Renaissance, et qui au milieu du XIV$^{e}$ siècle, lorsque ce courant atteint sa période de maturité, connaît une évidente intensification.

Nous comprenons pourquoi la fresque de Pise, représentant l'expression la plus mûre du thème de la *Rencontre...* et aussi du conflit entre l'Eglise et les chevaliers, fut celle qui inspira, selon J. Baltrušaitis et A. M. G. Morganstern, le premier monument funéraire dans lequel le corps d'un chevalier est représente en décomposition: celui de François de La Sarra.

Le 7$^{e}$ chapitre de l'ouvrage, „Le monument du chevalier François de La Sarra", nous présente la niche funéraire de la chapelle du château de la localité La Sarraz (canton de Vaud) en Suisse Romande. On y reconstitue l'activité de ce bailly – juge au nom du roi –, ainsi que les circonstances dans lesquelles la chapelle fut élevée et on apprécie l'intervalle 1363–1370 comme date de construction du monument funéraire.

En décrivant le monument proprement dit, l'auteur insiste sur le côté „mise en scène" des différents éléments décoratif et figuratifs. Il est certain que, au-delà des significations morales, l'effet plastique a été visiblement recherché non seulement par une distribution de la lumière, brisée dans le registre inférieur, qui couvre les longs plans du registre central, où les personages ont un rôle prépondérant, et qui s'organise en accords géométriques calmes, parmi les moulures du registre supérieur, mais aussi par les costumes des personnages sur lesquels on avait insisté justement pour faire ressortir le contraste entre la richesse des vivants et la nudité du corps de *transis.* Le monument présente une série d'efets raffinés et d'un goût certain, le drame est ingénieusement mis en scène, avec des moyens par excellence plastiques. Les mains jointes des deux chevaliers, par exemple, se reflètent aussi bien dans les cimiers des heaumes à l'intérieur de la niche, que dans les deux arcs brisés du registre supérieur. Il y a une répétition de la verticalité dans les statues des quatre person-

nages, dans leurs paumes collées l'une contre l'autre, dans les pinacles et les fleurons gothiques; sur cette partition triomphale des cuivres, le *transis* est introduit dans son horizontalité contrastante, pesante, pathétique. La vie est simplement suggérée par la verticalité, par la somptuosité des costumes, par le geste-prémédité de la prière.

J. M. de Azcarté attire l'attention sur le fait que le modèle de la tombe de François de La Sarra a été la sépulture de Louis de France, fils de saint Louis (1260), de l'abbaye de Saint-Denis. Un autre sarcophage, disposé cette fois dans une niche funéraire, comme celui de La Sarraz, et également devancé par deux arcs, appuyés sur un colonnette médiane, marque le passage entre le monument de Louis de France et celui de François de La Sarra; il s'agit du monument de Bernard Brun, évêque d'Auxerre, élevé vers 1349 dans la cathédrale de Limoges. Il est tout très probablement évident que, pour l'idée plastique du monument, le sculpteur de La Sarraz s'est aussi inspiré de *Jésus au tombeau* du monastère de Fribourg-en-Brisgau, exécuté vers 1350, donc un peu plus d'une décennie auparavant. Ceci d'autant plus que le Prince du Monde de la cathédrale de la même ville précède la représentation funéraire du bailli de La Sarraz.

Mais il s'agit là d'analogies se référant à l'aspect plastique du monument. Comme modèle de base, d'après la remarque de J. Baltrušaitis, confirmée par les recherches de A. M. G. Morganstern, il est évident que le sculpteur de La Sarraz s'est inspiré du Triomphe de la Mort de Pise.

L'inédit dans le monument de La Sarraz ne consiste point dans la disposition des personnages, dans le contraste entre les héros dépouillés de vêtements et ceux qui apparaissent somptueusement vêtus, mais dans la manière cruelle et pathétique d'exposer la corruption et ses attributs démoniaques, symboles du péché originel ou de la vanité humaine que nous avons constatés dans le thème de la *Rencontre...*, chez le Prince du Monde ou sur les miroirs qui réfléchissaient la beauté corruptible des coquettes du XIV$^{e}$ siècle.

La raison pour laquelle François de La Sarra a désiré se faire représenter ainsi – car on ne saurait concevoir qu'un monument semblable ait été élevé sans que celui qui y est représenté en *transis* ait exprimé un tel souhait de son vivant – a été assurément, dans ses grandes lignes, la même que celle qui a présidé à la création de la fresque du Triomphe de la Mort du Campo Santo de Pise. Les fidèles qui venaient à l'église devaient se voir eux-mêmes dans le corps pitoyable de François de La Sarra, y découvrir leur propre condition, afin de se repentir et de s'amender. Cependant, en dehors du motif éthique qui vient de l'institution temporelle de l'Eglise, il y a eu une justification théologique que nous devons chercher chez les Pères de l'Eglise.

Un corps en *transis* matérialise – dans l'idéologie chrétienne – la conséquence du péché originel, ainsi que la preuve des fautes commises dans la vie de chacun et issues du filon satanique de ce premier péché. Mais, par contraste, il peut aussi suggérer les vertus du corps éternel, dans la possession duquel les hommes rentreront à l'heure du Jugement dernier. Sinon, nous ne saurions expliquer pourquoi le chevalier François de La Sarra et, après lui, tant d'autres laïques et prélats ont souhaité être figurés dans une hypostase que l'Eglise considérait visiblement comme favorable au retour des brebis égarées.

Dans le thème de la *Rencontre...* ou dans celui du Prince du Monde, les fidèles prenaient acte de l'aspect immédiat, donc de celui négatif, de cet état. Les monuments funéraires en *transis*, dépourvus de toute anecdote, évoquaient avec force l'hypostase contrastante – céleste – des corps. Thèoriquement, ces représentations auraient dû produire un effet optimiste, mais à cause du choc ressenti, elles nous apparaissent comme des instruments de contrainte psychologique d'une grande effi-

cacité. Pour l'homme du Moyen Âge, la corruption devait évoquer la résurrection, souligner le caractère éphémère des réalités terrestres. Plus la manière de représenter ces réalités était répugnante, plus l'existence de l'au-delà apparaissait comme heureuse.

François de La Sarra a conçu son monument funéraire en toute humilité, comme une confession, avec un évident complexe de culpabilité, de répugnance pour son enveloppe terrestre, pour ses vanités – beauté corporelle, trophées de bravoure – et avec ferveur pour „la réalité qui transcende l'anéantissement du monde visible". Il suivait sans doute les commandements de l'Eglise et se constituait en exemple pour ceux qui ne méditaient pas assez sur la nécessité de dépasser la chair corrompue par suite du péché originel, en adoptant une conduite leur permettant, au Jugement dernier, de quitter la pourriture diabolique pour la résurrection édénique de la chair. Outre la raison théologique de présenter le corps humain en *transis*, il y faut tenir compte aussi des circonstances spécifiques de l'époque, engendrées par la tension entre l'Eglise et la chevalerie. Il peut paraître paradoxal que François de La Sarra ait mis son monument funéraire au service d'une cause qui, à ce moment-là, n'était pas celle de la catégorie sociale à laquelle il appartenait, tout au contraire, mais il ne faut pas oublier que l'autorité de l'Eglise était encore grande et s'exerçait aussi sur ceux qui manifestaient une certaine émancipation et affichaient une mentalité située à la limite entre le Moyen Âge et la Renaissance.

Il faut tenir compte aussi du fait que, se conformant à la tradition et à l'image négative que l'Eglise avait créée pour les chevaliers, de La Sarra a fait preuve, néanmoins, de courage en s'exposant nu et en montrant sa véritable nature, avec ses péchés et ses imperfections. Au-delà de l'humilité chrétienne, nous entrevoyons dans cet acte de confession une nouvelle dimension, qui est celle de l'humanisme de la Renaissance et qui tient du concept réel de l'homme: voici une signification nouvelle et peut-être la plus intéressante du monument de François de La Sarra. Sa représentation en *transis* devient tellement convaincante et acquiert une si grande circulation que, presque un demi-siècle plus tard, intervalle qui apportera la décadence de la chevalerie qui peu à peu perdra sa raison d'être, Jean de La Grange, illustre cardinal d'Avignon, la ville des papes, décide de se faire lui aussi représenter dans cette hypostase.

Le 8e chapitre du livre, „Le monument du cardinal Jean de La Grange", présente le monument, en s'étayant sur l'ample étude de l'américaine A. M. G. Morganstern. Après avoir brièvement exposé la vie et l'activité du cardinal, l'auteur de ce livre a apporté quelques contributions à la reconstituion virtuelle du monument funéraire de l'église Saint-Martial, détruit.

Un premier point, considéré comme important par l'auteur, est celui de dater l'abside et la tombe de La Grange, vu que les dates invoquées pour les situer dans le temps ne sont pas concluantes. En contemplant l'ensemble des écus héraldiques qui décorent l'abside à l'intérieur de laquelle se trouve le tombeau du cardinal de La Grange, on en arrive à la conclusion que leur disposition n'a pas été chronologique, mais dictée plutôt par des raisons hiérarchiques. D'autre part, l'auteur identifie la catégorie sociale des crânes, portant chacun un couvre-chef, qui se trouvent au-dessus de la bande avec l'inscription qui accompagne la représentation en *transis* du cardinal, comme appartenant à un cardinal, un roi, un pape, un évêque et un prince. On passe ensuite à l'identification des personnages des cinq scènes à sujet religieux, disposées initialement au-dessus de la figure en *transis* du cardinal, dont une seule est arrivée jusqu-à nous (celle du duc d'Orléans) et qui sont: Clément VII, Charles V, Charles VI, Louis d'Orléans et le cardinal de La Grange.

Les rangs annoncés de l'extérieur par les écus de la fenêtre aveugle de l'abside du monument de cardinal de La Grange étaient présentés sur ce monument sous deux aspects: celui de la décomposition terrestre et celui de la pérennité. Celui qui contemplait le triste spectacle du corps macéré du cardinal et les horribles crânes d'un pape, d'un roi, d'un prince, d'un cardinal et d'un évêque, dans le relief placé près de la terre, pouvait, en levant les yeux, voir l'image en pleine beauté du cardinal en gisant, relié à la scène de Jésus et des douze apôtres, ensuite les images du pape, du roi, de ses fils et du cardinal lui-même, prenant part à la splendeur des fêtes de la Vierge.

La présence d'un protecteur („sponsor") ou – à côte de celui-ci – d'un intercesseur, nous révèle les deux états différents auxquels appartiennent les personnages figurés en adoration devant les scènes religieuses. E. Panofsky a démontré que le protecteur peut être placé non seulement auprès de l'image des défunts, mais aussi auprès de celle d'un dignitaire en vie. Etant donné que, dans les scènes qui décorent le tombeau du cardinal de La Grange, certains personnages apparaissent accompagnés du seul „protecteur", alors que d'autres le sont par un „protecteur" et un intercesseur, on arrive à la conclusion que les derniers (le roi Charles V et le cardinal de La Grange) n'étaient plus en vie. Ceci nous permet d'établir le terme *ante quam* de l'exécution du monument (1394, année de la mort du pape Clément VII) sans avoir besoin de recourir à l'argument fondé sur les rapports entre la dynastie française et la papauté.

En reprenant la tradition de la représentation des corps en corruption, justement parce que ce type de monument funéraire avait été non seulement agréé mais aussi inspiré par l'Eglise, qui s'adressait à la chevalerie, donc à une catégorie sociale qui passait pour non conformiste, le cardinal de La Grange en a fait un prétexte pour une mise en scène dans laquelle l'accent tombait sur la splendeur de la vie future. La corruption déconcertante du premier registre de ce monument funéraire est compensée par le plaidoyer en faveur d'un ordre immuable des registres suivants, d'une conception qui reflète la vision du cardinal.

Dans le thème de la *Rencontre...*, peint entre la fin du XIII$^{e}$ siècle et le milieu du siècle suivant, les ermites apparaissaient comme les représentants d'une catégorie privilégiée – ceux qui allaient accéder au Paradis – tandis que les chevaliers étaient, par contre, montrés en corruption. Cela parce que le thème était véhiculé par les ordes mendiants et que les moines exprimaient par son truchement leur propre point de vue. A Avignon, les bons et les heureux sont en même temps ceux qui sont investis du pouvoir suprême dans l'Etat, et ils apparaissent récompensés seulement dans la mesure où ils accomplissent les devoirs religiex de leurs rangs.

Le 9$^{e}$ et dernier chapitre, „Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge", se propose de présenter toute l'évolution de la tension entre la chevalerie et l'Eglise occidentale, exemplifiée par les oeuvres littéraires et plastiques présentées dans le livre. On essaie d'expliquer la manière dont, dès les premiers débuts de la Renaissance qui allait définitivement changer la face du monde, les conquêtes dans l'espace du monde réel se sont entrecroisées avec une tendance contraire, qui est surtout mise en lumière et expliquée par un série d'oeuvres d'art. Déjà dans la première moitié du XIII$^{e}$ siècle, lorsque l'investigation de la troisième dimension de l'univers connu aura pour résultat de découvrir ce qu'on appelle la valeur de la profondeur, quelques images d'Italie présentaient, paradoxalement, l'anéantissement du volume humain, la corruption de la chair, l'annihilation du concept de „l'homme sur la terre". Les sermons concentrés dans les cartels qui accompagnaient les images attiraient l'attention sur le fait que la décomposition humaine ne fait pas seulement par-

tie de la condition humaine, mais qu'elle peut s'éterniser après le Jugement dernier, de même que l'image impeccable des gisants ne reflétait pas leur perfection physique, celle à laquelle aspiraient les Anciens ou les Artistes de la Renaissance, mais la splendeur de leurs corps dans l'éternité. Voilà pourquoi certaines figures de chevaliers qui semblent avoir excédé le Moyen Âge par leur réalisme idéal appartiennent, par leur conception, à cette période.

Cependant, le moment de la plus grande tension entre les chevaliers et les ordres religieux d'Occident est le milieu du XIV$^{e}$ siècle, lorsque fut peinte la grande fresque du Triomphe de la Mort de Pise et quand apparut, à La Sarraz, en Suisse, le monument du chevalier François de La Sarra. C'est l'époque où l'Eglise occidentale s'efforce à tout prix de mettre un terme aux tendances d'émancipation des chevaliers, tendances conformes aux nouveaux acquis de la Renaissance, en prêchant un retour à une conduite et à des fins traditionnelles.

On observe que, tandis que les chevaliers représentés dans le Triomphe de la Mort de Pise ont devant eux la Mort même, armée d'une éloquente faucille, ou bien les trois corps dans différents états de corruption, les moines de la même fresque semblent avoir gagné leur immortalité dès leur vivant, en pratiquant ici-bas les valeurs éternelles, comme dans la *Civitas Dei* de Saint Augustin.

Toutefois, le cardinal Jean de La Grange se présente *in transis*, en faisant descendre en même temps sur la terre la révélation des félicités éternelles pour ceux qui représentent les sommets de la hiérarchie, les plus rapprochés de Dieu.

Le livre se réfère aussi bien à quelques chroniqueurs du XIV$^{e}$ siècle qui déplorent la décadence générale du „niveau moral" des chevaliers, qu'à l'activité de prédicateurs fameux (Fra Domenico Cavalca, Fra Bartolomeo di San Concordio ou Jacopo Passavanti) qui exhortaient les fidèles à faire pénitence, condamnant les vanités des plaisirs terrestres de ceux qui, indifférents parmi les épidémies, les calamités et les guerres, se préoccupaient de musique, de l'amour courtois, de la littérature profane, de la chasse.

La Renaissance, qui croyait aux formes humaines et les représentait dans ses dimensions éternelles, ne pouvait s'approcher de l'aspect des corps en décomposition. La dignité terrestre de l'homme de la Renaissance ne pouvait concevoir sa dégradation physique, fût-ce après la mort. La référence est faite a l'intervalle vécu – quelle qu'en soit la durée –, non à l'existence posthume, et le héros souhaite voir immortalisée son hypostase de vivant, non celle de défunt (les monuments de Can Grande della Scala, de Bernabo Visconti de Milan). Même ceux figurés dans un stade réel de décomposition ne sont pas pour autant représentés moins beaux que dans la vie, et ce n'est pas non plus pour la raison qu'ils vivent la pérennité d'un Paradis (l'ensemble funéraire de Louis XII et d'Anne de Bretagne). Le destin de l'homme n'apparaît plus lié au concept du Jugement dernier, mais à son propre contenu.

Le conflit entre l'Eglise catholique et les chevaliers qui a eu lieu au milieu du XIV$^{e}$ siècle peut être comparé à une confrontation d'une tout autre ampleur, celle de la Contre-réforme, entre catholiques et luthériens. La réapparition des corps en *transis* après le Concile de Trente (1545–1563), en pleine Contre-réforme, démontre les proportions de l'offensive déclenchée en cette occasion par l'Eglise pour présenter aux fidèles l'évanescence du corps éphémère, par opposition aux valeurs éternelles destinées à une vie de piété. Les scènes de corruption physique apparaissent liées au plaidoyer des images qui vantent la vie monacale, dans une mesure encore plus déterminante que les prêches du XIV$^{e}$ siècle. Dans ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola recommande la permanente contemplation des corps en *transis*. Il nous semble donc naturel que de telles représentations se soient insinuées partout dans les

palais de Philippe II, en constituant un étrange décor de son intérieur et de son existance. Vue sur un fond baroque, fastueux et de dimensions monumentales, la mort apparaît plus tentaculaire, plus sophistiquée, plus rhétorique, mais tout aussi terrifiante et glaciale que sur le décor naturaliste de l'art du gothique crépusculaire.

Tant au milieu du XIV$^{e}$ siècle que deux siècles plus tard, les images de la corruption physique nous apparaissent comme des moyens de mettre un terme aux tendances d'émancipation de sous l'autorité de l'Eglise et de ses préceptes traditionnels. Dans les deux cas on constate un moyen sévére de reconquérir ceux qui s'étaient éloignés de l'Eglise, en les forçant à méditer sur l'image de leur propre anéantissement. On opérait de la sorte une séparation tranchante et brutale entre l'esprit et la matière, tout en réservant à la dernière un destin corruptible et damné.

Propagée surtout par les beaux-arts à la fin du Moyen Âge, largement utilisée ensuite au temps de la Contre-réforme, l'idée de la corruption physique, souvent opposée à celle de la pérennité chrétienne, s'est maintenue dans la culture européenne jusqu'au siècle dernier. Un exemple de ce dualisme nous est offert par Charles Baudelaire, chez lequel coexistaient tragiquement l'esprit des chevaliers du début de la Renaissance, exprimé par sa ferveur pour les poètes latins de l'amour frivole et libertin, et l'obsession de la damnation, matérialisée par la pourriture de la chair (*Une charogne*).

# PAVEL CHIHAIA
(Notă bio-bibliografică)

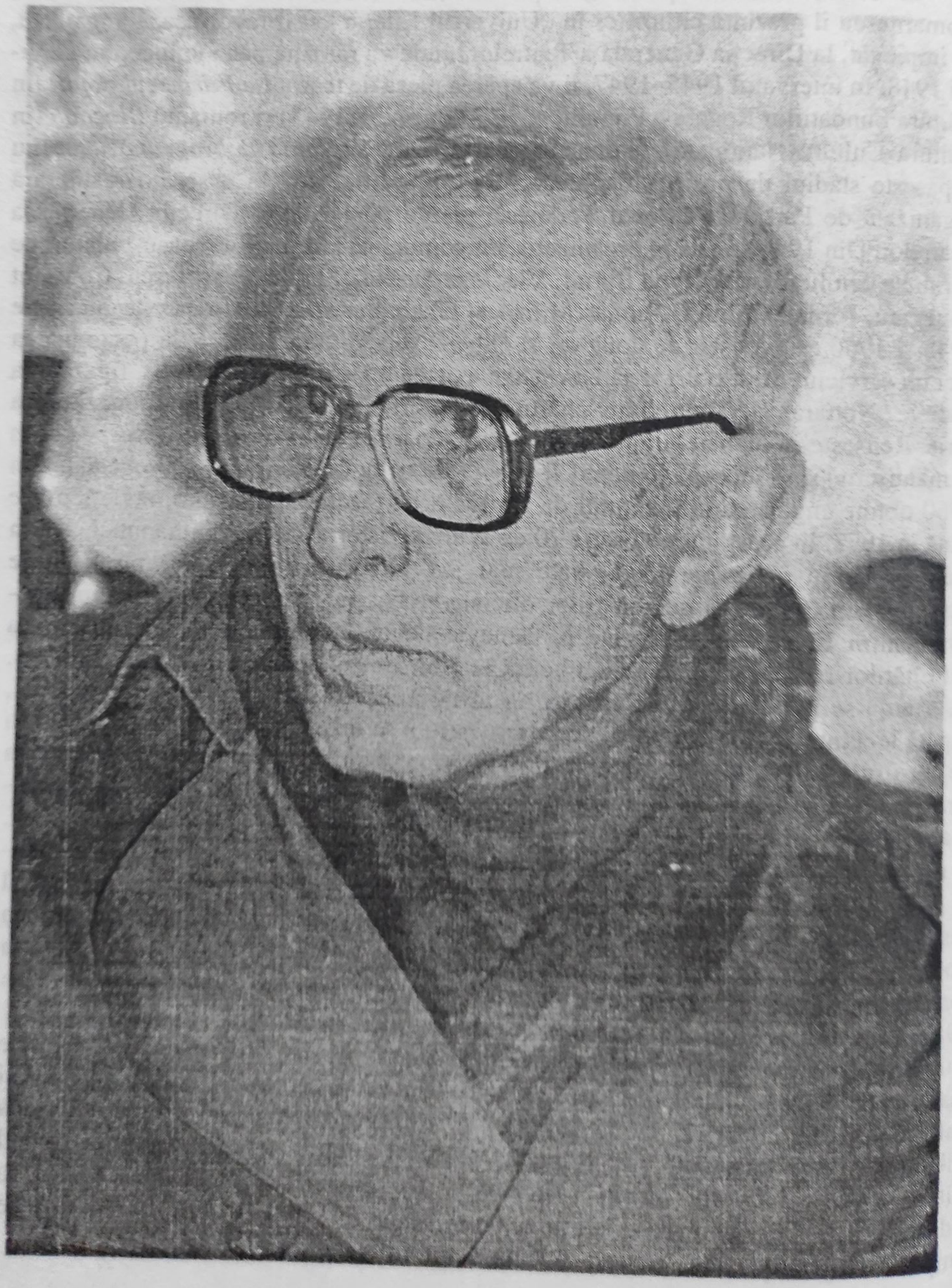
S-a născut la Corabia (Romanați), la 23.04.1922. De la vârsta de 5 ani la Constanța. Liceul la „Mircea cel Bătrân". Publică primele schițe în revista liceului. Între 1941–1944 frecventează Facultatea de Litere din București. Publică schițe și cronici plastice în „Fapta", „Timpul", „Ecoul".

În 1945, citindu-i piesa „Viața ascunsă" (rămasă în manuscris), Petru Comarnescu îl prezintă cititorilor în „Universul Literar" și îi favorizează angajarea, ca impiegat, la Direcția Generală a Teatrelor, unde va rămâne până la începutul anului 1948. În intervalul 1945–1947, îi va apărea piesa de teatru *La Farmecul nopții* (în Editura Fundațiilor Regale – Premiul scriitorilor tineri, 1945) și romanul *Blocada* (în Editura Cultura Națională), prima parte a trilogiei *Simfonia dobrogeană,* care nu depășește stadiul de proiect, deoarece în 1948, participând la o ședătoare literară organizată de Partidul Național Țărănesc, pierde postul de la Direcția Generală a Teatrelor. Din 1946 se află în organizația anticomunistă „Mihai Eminescu", alături de părintele catolic Marie Alype Barral, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Constant Tonegaru, Iordan Chimet, Teohar Mihadaș, Gheorghe și Lucia Fratostițeanu. Între 1948 și 1960 este arestat de două ori și eliberat din lipsă de probe. Nu poate ocupa nici un serviciu, fiind obligat să își câștige existența ca zidar, caloriferist, figurant la teatrele „Nottara" și „Tineretului", hărțuit de autorități, găsind foarte rar răgazul de a scrie. Reușește să încheie, în primă redactare, doar romanul *Hotarul de nisip* (rămas în manuscris) și să înceapă romanul *Toragai* (din trilogia „Simfonia dobrogeană"). În 1960 obține angajarea la Institutul de Istoria Artei (secția medievală), unde rămâne până în 1978. În acest interval scrie 70 de studii de istoria culturii, înmănunchiate, în mare parte, în volumele menționate mai jos. Datorită insistențelor prof. Pierre Bouffard din Geneva și demersurilor oficiale elvețiene, reușește să capete un pașaport pentru Elveția în 1971. De la Geneva pleacă la Florența – fără autorizația autorităților românești –, unde activează la Kunsthistorische Institut, apoi la Paris, înscriindu-se la doctorat, la Sorbona. În urma intervențiilor prof. Louis Grodecki, capătă locuință în Cité Universitaire, dar pentru a se întreține, lucrează la Societatea de construcții „La Balette". Nereușind să își aducă familia în Franța, se reîntoarce în țară, pentru a reveni în Vest șapte ani mai târziu, în 1978, împreună cu soția, Maria-Ioana, cerând azil politic în Germania. În 1979, după un an, fiul, Matei, poate părăsi, la rândul său, România. Stabilit la München, Pavel Chihaia ocupă postul de consilier de educație la Liceul Francez din acest oraș și publică studii în „Buletinul Institutului Român din Freiburg", „Limite", „Curentul", „Observator", „Lumea liberă". Colaborează de asemenea la „Europa Liberă". În 1983 tipărește la Editura Ion Dumitru *Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească*, iar în 1988, la Editura Fundația Culturală Românească din Madrid, condusă de prof. Aureliu Răuță, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*, o versiune mai amplă a tezei de doctorat. După revoluția din 22 decembrie 1989 vine în țară și culege primele interviuri de la scriitori și artiști anticomuniști, pentru „Europa Liberă". Aceste interviuri vor apărea la sfârșitul anului 1990, în Editura „Jurnal Literar", sub titlul *Fața cernită a libertății*. Tot acum este retipărită *Blocada*, la Editura Dacia din Cluj, care cunoaște o a treia ediție în 1994. *Tradiții răsăritene* este amplificată și retipărită la Editura Arhiepiscopiei Bucureștilor (1993).

# PAVEL CHIHAIA

În anul 1994, Editura Institutul European din Iași publică *Treptele nedesăvârșirii* (apărută în a doua ediție la Editura „Eminescu", 1997) *și Mărturisiri din exil*, iar în 1995, *Țara Românească între Bizanț și Occident*. În anii 1995 și 1996, Editura Dorul din Aalborg-Danemarca tipărește cărțile *Lecturi despre țările române în evul mediu, Itinerarii artistice și Orizont medieval*.

***Adolf Armbruster***



## LUCRĂRI ȘI STUDII

### *LUCRĂRI LITERARE:*

1. **„La Farmecul nopții“**, piesă în trei acte, *Editura Fundațiilor Regale, 1945* (Premiul scriitorilor tineri).
2. **„Blocada“**, roman, *Editura Cultura Națională, 1947;* Ediția II: *Dacia-Cluj, 1991;* Ediția III: *Dacia-Cluj, 1994.*
3. **„Fața cernită a libertății, 20 de convorbiri la Europa Liberă“**, *Editura Jurnalul Literar, 1991;* Ediția II: 1992.
4. **„Treptele nedesăvârșirii“**, *Editura Institutul European – Iași, 1994; Ediția a-II-a: Editura Eminescu, 1997.*
5. **„Mărturisiri din exil“**, *Editura Institutul European – Iași, 1994.*

### *LUCRĂRI ȘTIINȚIFICE:*

**Volume:**

1. **„Din cetățile de scaun ale Țării Românești“**, *Editura Meridiane, 1974.*
2. **„De la Negru Vodă la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc“**, *Editura Academiei, 1976.*
3. **„Sfârșit și început de ev. Reprezentări de cavaleri la începuturile Renașterii“**, *Editura Eminescu, 1977.*
4. **„Tradiții răsăritene și influențe occidentale în Țara Românească“**, *Editura Ion Dumitru – München, 1983;* Ediția II: *Editura Arhiepiscopiei Bucureștilor, 1993.*
5. **„Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge“**, *Editura Fondation Culturelle Roumaine, Madrid, 1988.*
6. **„Lecturi despre țările române în evul mediu“**, *Editura Dorul,* Aalborg – Danemarca, 1995.
7. **„Itinerarii artistice“**, *Editura Dorul,* Aalborg – Danemarca, 1995.
8. **„Țara Românească între Bizanț și Occident“**, *Editura Institutul European* – Iași, 1995.
9. **„Orizont medieval“**, *Editura Dorul,* Aalborg – Danemarca, 1996.

**Studii:**

1. **„Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrân și doamnei Mara de la Brădet“**, în *Studii și cercetări de istoria artei,* V *(1960)*, nr. 1, pag. 253-258.
2. **„Câteva date în legătură cu Paftaua de la Argeș“**, în *„Omagiu lui George Oprescu“, 1961*, pag. 107-118.

3. **„Etape de construcție în incinta mânăstirii Negru-Vodă din Câmpulung-Muscel“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VIII *(1961)*, nr. 1, pag. 208-221.
4. **„Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Câmpulung-Muscel“**, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXIX *(1961)*, nr. 11-12, pag. 1033-1049.
5. **„Câteva date în legătură cu portretele votive din biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș“**, în *Mitropolia Olteniei*, XIV *(1962)*, nr. 7-9, pag. 449-472.
6. **„Două vechi autoportrete din Țara Românească“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, X, *(1936)*, nr. 1, pag. 211-222.
7. **„Contribuții la problema identificării mormintelor din biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș“**, în *Glasul bisericii*, XXII *(1963)*, nr.1-2, pag. 41-71.
8. **„Date noi în legătură cu activitatea lui Gh. Asachi în Italia“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, X *(1963)*, nr. 2, pag. 437-452.
9. **„Deux armoiries sculptées appartenant aux voivodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab“**, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, I, *(1964)*, nr. 1, pag. 151-167.
10. **„Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru Biserica Domnească din Câmpulung-Muscel“**, în *Glasul Bisericii*, XXIII *(1964)*, nr. 3-4, pag. 294-337.
11. **„Date noi cu privire la pietrele de mormânt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale“**, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, II *(1964)*, nr. 1, pag. 109-121.
12. **„Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie“**, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, II, *(1965)*, pag. 67-80.
13. **„Elias Nikolai als Bildhauer der rumänischen Vojewoden“**, în *Forschungen zur Volks-und Landeskunde*, VIII *(1965)*, nr. 2, pag. 62-65.
14. **„Date noi despre începuturile Mânăstirii Govora“**, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, XIII *(1966)*, nr. 2, pag. 247-253.
15. **„Trecutul bisericii Botușari din Curtea de Argeș“**, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, XIV *(1967)*, nr. 1, pag. 103-115.
16. **„Două fiale din Țara Românească construite de către voievodul Neagoe Basarab“**, în *Glasul Bisericii*, XXVI *(1967)*, nr. 11-12, p. 1143-1159.
17. **„Semnificația portretelor din biserica mânăstirii Argeș“**, în *Glasul Bisericii*, XXVI *(1967)*, nr.7-8, pag. 788-799.
18. **„Etape de construcție în incinta Mânăstirii Curtea de Argeș“**, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXV *(1967)*, nr. 7-8, pag. 97-121.
19. **„Data construirii casei domnești de lângă biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș“**, în *Glasul Bisericii*, XXVI *(1967)*, nr. 9-10, p. 967-1000.
20. **„Cele două locașuri ale Mitropoliei din Curtea de Argeș, deduse din hrisoavele bisericii lui Neagoe Basarab“**, în *Mitropolia Olteniei*, XIX *(1967)*, nr. 7-8, pag. 597-612.
21. **„Un vechi monument de arhitectură în Râmnicul Vâlcea: Biserica Sfântul Dumitru“**, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, XIV *(1967)*, nr. 2, pag. 175-186.
22. **„Un sculptor român din epoca brâncovenească: Lupu Sărățan“**, în *Revista muzeelor*, V *(1968)*, nr. 1, pag. 17-22.
23. **„O emblemă cantacuzină la Muzeul național de antichități“**, în *Revista muzeelor*, V *(1968)*, nr. 4, pag. 357-359.
24. **„Gotische Baudenkmäler siebenbürgischer Meister in Câmpulung-Muscel und Târgoviște“**, în *Forschung zur Volks und Landeskunde*, XI, *(1968)*, nr. 1, pag. 61-71.

25. **„Monuments romanes et gothiques du XIII-e au XVI-e siècle en Valachie“**, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, V, *(1968)*, pag. 37-60.
26. **„Două rapoarte ale arhitectului Ioan Schlatter din anul 1847“**, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVI *(1968)*, nr. 3-5, pag. 489-496.
27. **„Efigii monetare și portrete votive ale voievozilor Radu I și Mircea cel Bătrân“**, în *Glasul Bisericii*, XXVII *(1968)*, nr. 5-6, pag. 721-747.
28. **„A fost Negru Vodă un personaj real sau legendar?“**, în *Magazin istoric*, III *(1969)*, nr. 5, pag. 46-52.
29. **„Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș“**, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, XVI *(1969)*, nr. 1, pag. 65-84.
30. **„Cetatea și schitul lui Negru Vodă dela Cetățeni-Muscel“**, în *Glasul Bisericii*, XXVIII *(1969)*, nr. 1-2, pag. 73-94.
31. **„Stema de piatră a voievodului Vlad Dracul de la Muzeul orașului Curtea de Argeș“**, în *Revista Muzeelor*, VI *(1969)*, nr. 5, pag. 455-457.
32. **„Date noi despre necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș“**, în *Anuarul Muzeului județean Pitești*, II *(1969)*, pag. 133-166.
33. **„Construcții monastice în jurul bisericii *«Negru Vodă»* din Câmpulung-Muscel“**, în *Glasul Bisericii*, XXVIII *(1969)*, nr. 9-10, pag. 820-834.
34. **„Cine a fost *«Negru Vodă întemeietor de cetăți și ctitor de biserici»*?“**, în *Pagini de veche artă românească* I, *(1970)*, pag. 1-95.
35. **„Stema de piatră a voievodului Neagoe Basarab de la Muzeul orașului Curtea de Argeș“**, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, I *(1970)*, nr. 1 pag. 55-56.
36. **„Inscripția genealogică a lui Ionaș Monea din Vineția de Jos (Făgăraș)“**, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, II *(1970)*, nr. 2.
37. **„Monumente gotice în Târgoviște“**, în *Anuarul Muzeului orășenesc Târgoviște, 1969*, pag. 67-83.
38. **„Contribuții la problema originii și structurii orașelor de reședință din Țara Românească“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XVII *(1970)*, nr. 1, pag. 27-39.
39. **„Secretarul polon al voievodului Matei Basarab“**, în *Magazin istoric, 1970*, nr. 12, pag. 70-73.
40. **„Etape de construcție la complexul monastic Cozia“**, în *Pagini de veche artă românească*, II *(1972)*, pag. 86-151.
41. **„Biserica voievodului Nicolae Alexandru din Câmpulung-Muscel <I>“**, în *Glasul Bisericii*, XXX *(1971)*, nr. 3-4, pag. 303-316.
42. **„Biserica voievodului Nicolae Alexandru din Câmpulung-Muscel <II>“**, în *Glasul Bisericii*, XXX *(1971)*, nr. 11-12, pag. 1109-1119.
43. **„Excursia arheologică a maiorului D. Pappazoglu“**, în *Mitropolia Olteniei*, XXIII *(1971)*, nr. 3-4, pag. 243-255.
44. **„Câteva note de istoria artei pe marginea Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XVIII *(1971)*, nr. 2, pag. 321-329.
45. **„Procesul moșiei Flămânzești de lângă Curtea de Argeș“**, în *Anuarul Muzeului Județean Pitești*, IV *(1972)*, pag. 130-202.
46. **„Cu privire la Învățături și la câteva monumente din vremea lui Neagoe“**, în *„Neagoe Basarab. La 460 de ani dela urcarea sa pe tronul Țării Românești“, Editura Minerva, 1972*, pag. 130-202.

47. **„Un complex necunoscut de sihăstrii din munții Buzăului din vremea lui Neagoe Basarab“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XX *(1973)*, nr. 1, pag. 3-20.
48. **„În legătură cu pietrele de mormânt ale ctitorilor bisericii mânăstirii Argeș“**, în *Glasul Bisericii*, XXXII *(1973)*, pag. 1258-1278.
49. **„Date noi despre bisericuțele rupestre din munții Buzăului“**, în *Glasul Bisericii*, XXXIII *(1974)*, nr. 5-6, pag. 507-517.
50. **„Modele răsăritene și modele voievodale în Țara Românească“**, în *Glasul Bisericii*, XXXV *(1976)*, nr. 1-2, pag. 156-175.
51. **„Undrișteă Năsturel și casele dela Hierăști“**, în *Revista monumentelor*, XLV *(1976)*, nr. 2, pag. 23-26.
52. **„Date noi despre paftaua de la Argeș“**, în *Argeș*, XI *(1976)*, nr. 4, pag. 3.
53. **„Trei steme de piatră din evul mediu românesc“**, în *Glasul bisericii*, XXXV *(1976)*, nr. 9-12, pag. 965-967.
54. **„Structura culturală a orașelor Țării Românești la mijlocul secolului al XVII-lea“**, în *Glasul Bisericii*, XXXVI *(1977)*, nr. 5, pag. 447-463.
55. **„Cetățile lui Mircea cel Bătrân, monumente ale independenței și ale luptei de cruciadă“**, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XXIV *(1977)*, pag. 53-65.
56. **„Légende litteraire et histoire“**, în *Cahiers roumaines de littérature*, 3/1977, pag. 20-27.
57. **Lupta de independență a lui Basarab I oglindită în miniaturile din Chronicon Pictum“**, în *Glasul Bisericii*, XXXVI *(1977)*, nr. 7-9, pag. 711-717.
58. **„În legătură cu absența delegației Țării Românești la conciliul de la Ferrara-Florența (1438-1439)“**, în *Glasul Bisericii*, XXXVII *(1978)*, nr. 1-2, pag. 155-165.
59. **„Romanul Varlaam și Ioasaf în epoca voievodului Neagoe Basarab“**, în *Biserica Ortodoxă Română*, XCVI *(1978)*, nr. 5-6, pag. 594-607.
60. **„Semnificația stemei de piatră a voievodului Radu cel Mare“**, în *Revista Muzeelor*, 1978, nr. 6, pag. 48-49.
61. **„Originile spiritului istorist în Țara Românească. Istoria, un memento al omenirii“**, în *Știința și condiția umană*, Bacău, 1978, pag. 140-149.
62. **„Le prince et la structuration culturelle des villes de Valachie au milieu du XVII^e siècle“**, în *Synthesis*, V *(1978)*, pag. 75-95.
63. **„Modèles oecumeniques et modèles dinastiques en Valachie“**, în *Münchener Zeitschrift für Balkankunde*, nr. 2 *(1979)*, pag. 51-75.
64. **„Mărturii ale luptei de cruciadă din Țara Românească“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, VII (XI), 1979, pag. 127-138.
65. **„Aspecte ale portalurilor din Țara Românească în secolul al XVI-lea“**, în *Glasul Bisericii*, XXXVIII *(1979)*, nr. 1-2, pag. 123-130.
66. **„Tradiție și inovație la portalurile epocii lui Matei Basarab“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, VIII (XII), 1980/81, pag. 193-220.
67. **„Realité et transfiguration des images de la Chevalerie au bas Moyen Âge“**, în *Veroffentlichungen des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs*, nr. 3 *(1980)*, pag. 259-271.
68. **„Negru Vodă creație cărturărească a epocii lui Radu dela Afumați“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, IX (XIII), 1982, pag. 235-248.
69. **„Vlad Dracul, Wojwode der Walachei und Ritter des Drachenordens“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, X (XIV), 1983, pag. 1-60.
70. **„Despre Biserica Domnească din Curtea de Argeș și confesiunea primilor voievozi ai Țării Românești“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, XIV

(XVIII), 1987/8, pag. 103-139.

71. **„Despre pronaosul bisericii voievodului Neagoe Basarab din Curtea de Argeș“**, în *Buletinul Bibliotecii Române (Freiburg)*, XV (XIX), 1989, pag. 123-146.
72. **„A propos du compte-rendu de Christian Heck sur *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen-Âge* paru dans le Bulletin monumental“**, în *Revue des études sud-est européenes (civilisation – mentalités)*, tom XXXI *(1993)*, nr. 3-4, pag. 425-429.
73. **„Gotische Kirchen in der Walachei im Urteil abenländischer Reisender“**, în *Südostdeutsche Vierteljaresbläter – München*, XLIII *(1994)*, pag. 67-71.
74. **„Portrete de voievozi din Țara Românească“**, în Caietele editurii „Dorul“ din Aalborg, (Danemarca), 1995.

# Capitolul III

Fig. 1 – Sfântul Francisc și regele. Biserica Sfântul Francisc – Assisi.

Fig. 2 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Biserica Santa Margherita – Melfi.

Fig. 3 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Catedrala din Atri.

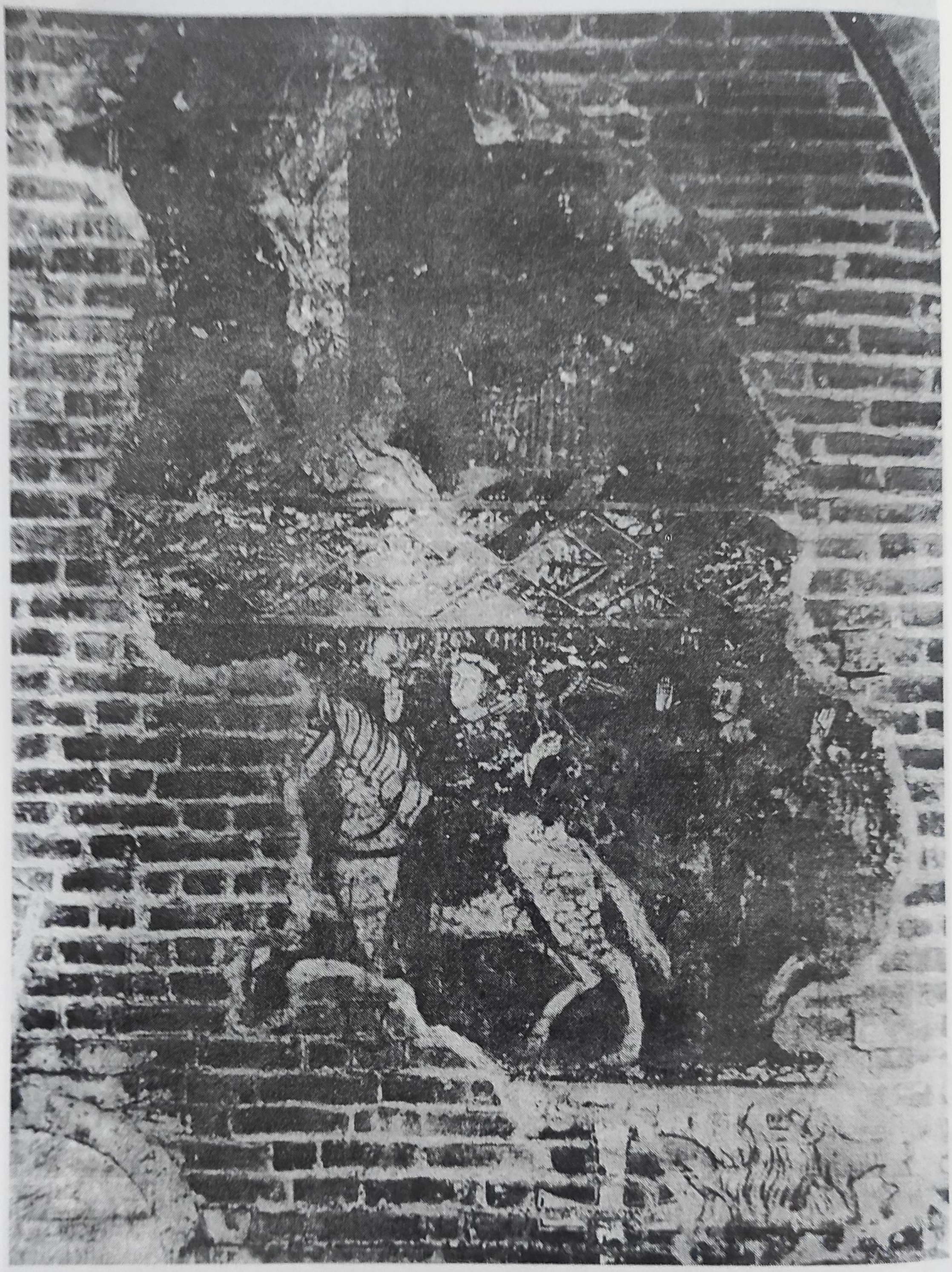


Fig. 4 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți (c. 1300). Biserica Sfânta Maria – Vezzolano.

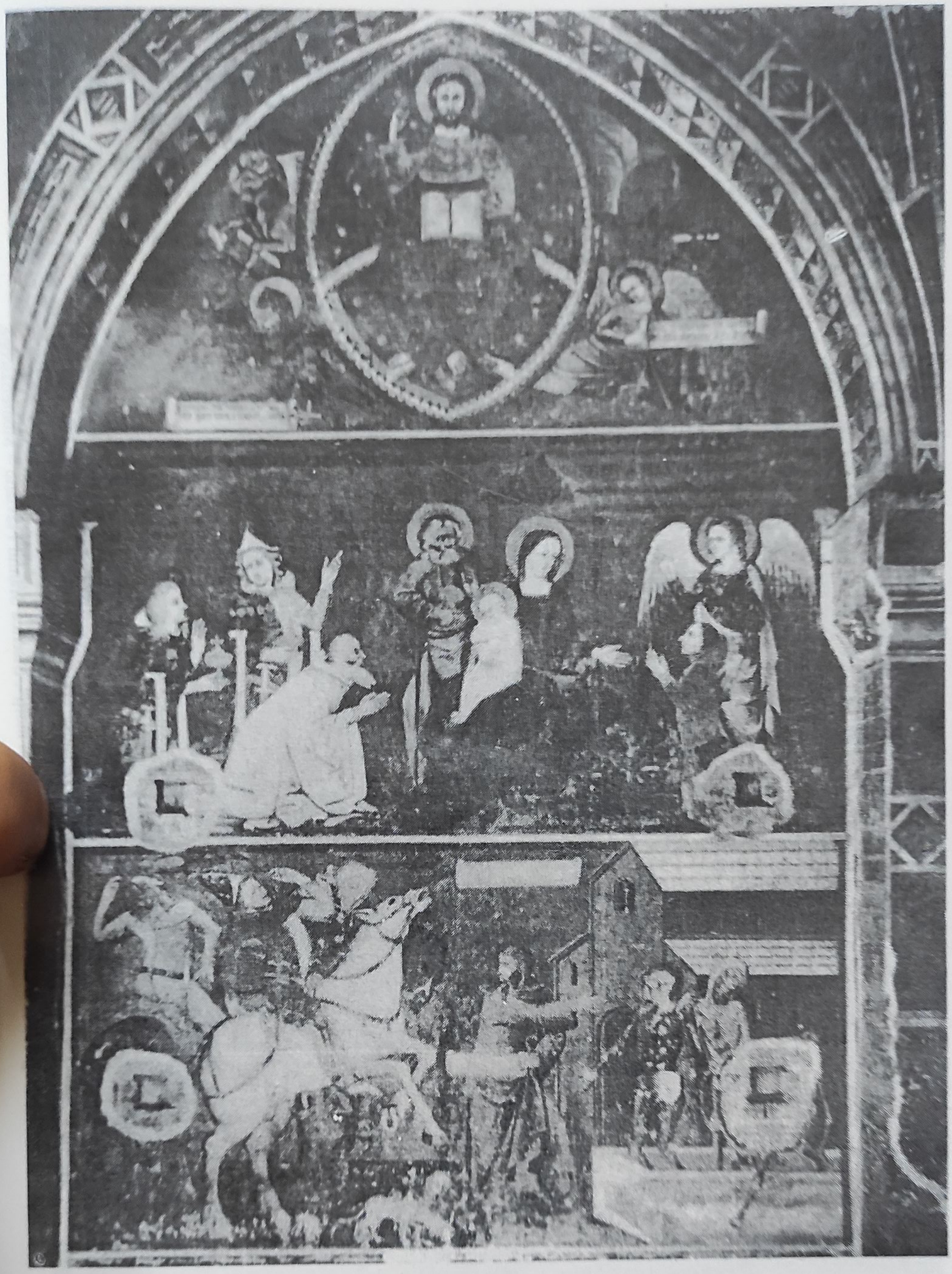


Fig. 5 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți" (c. 1355). Biserica Sfânta Maria – Vezzolano.

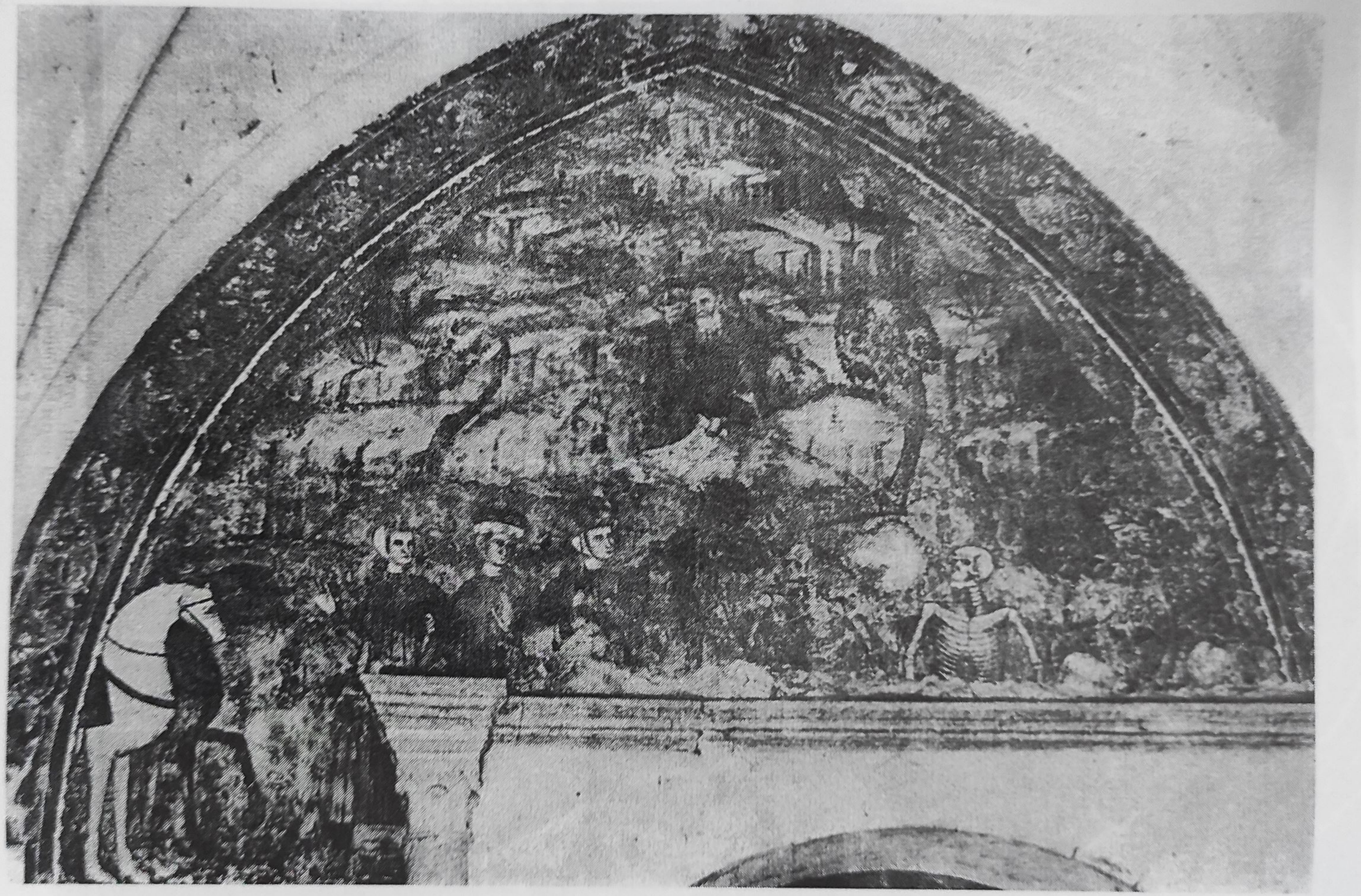


Fig. 6 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Biserica Sfântul Flaviano – Montefiascone.

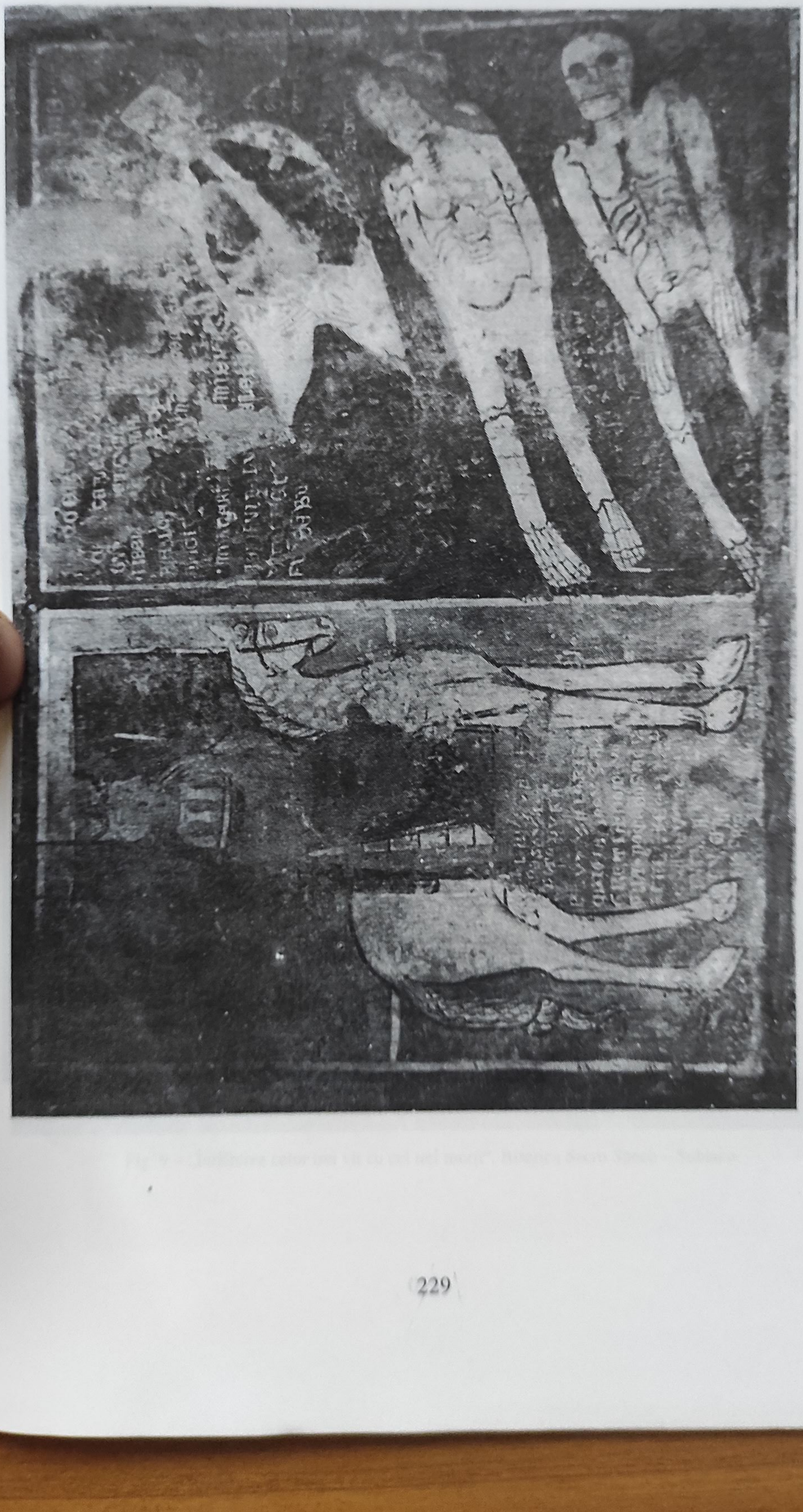


Fig. 7 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Biserica San Paolo – Poggio Mirteto.

Fig. 8 – „Sfântul Anton și moartea“. Biserica Sfântul Anton („Il Santo“), Padova.

Fig. 9 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Biserica Sacro Speco – Subiaco.

Fig. 10 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniatură din Ms. 83, f. 128. (Fondul Arundel). British Museum – Londra.

Fig. 11 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniatură din Ms. 3142, f. 311 v., Bibl. Arsenalului – Paris.

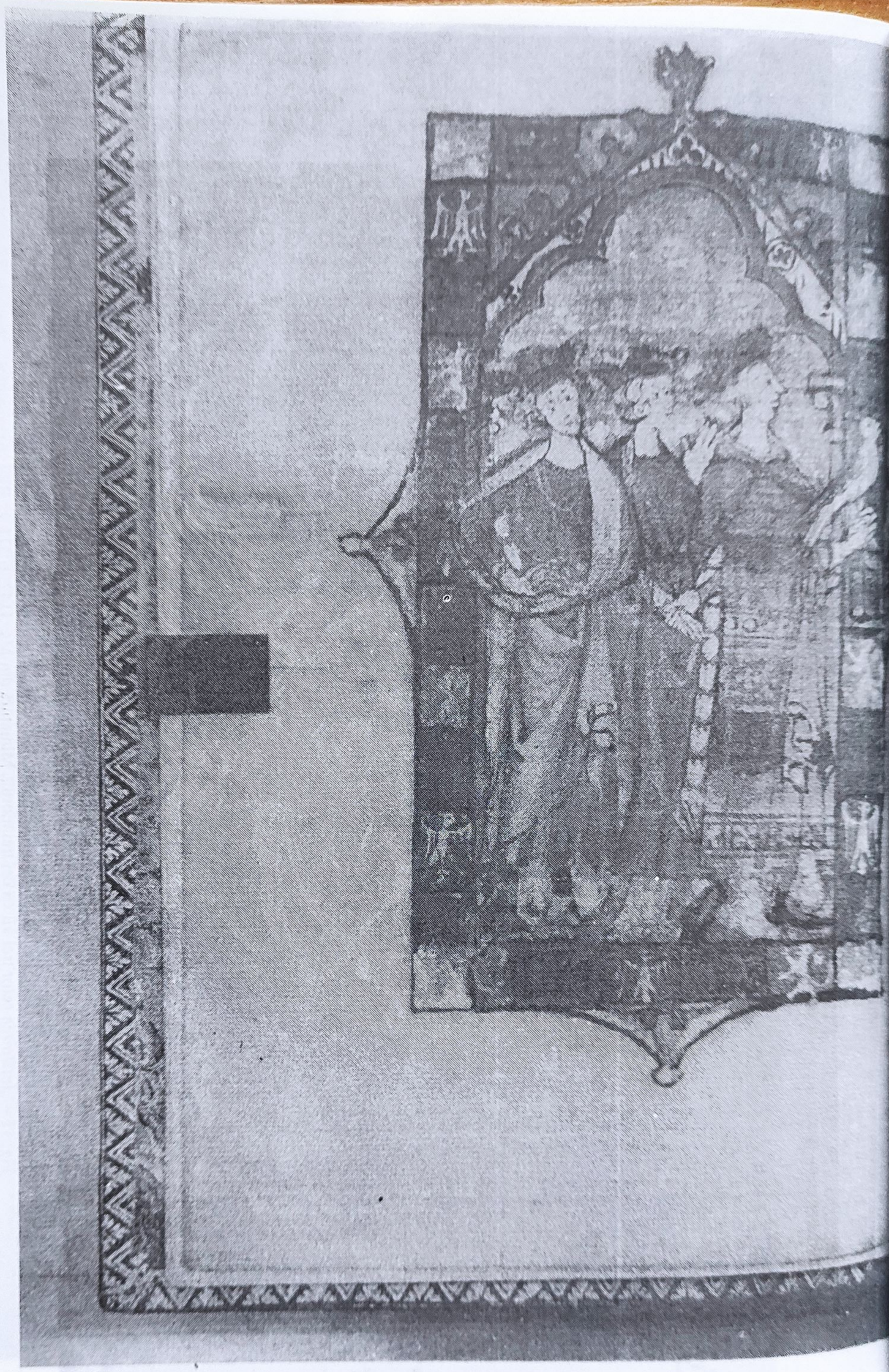
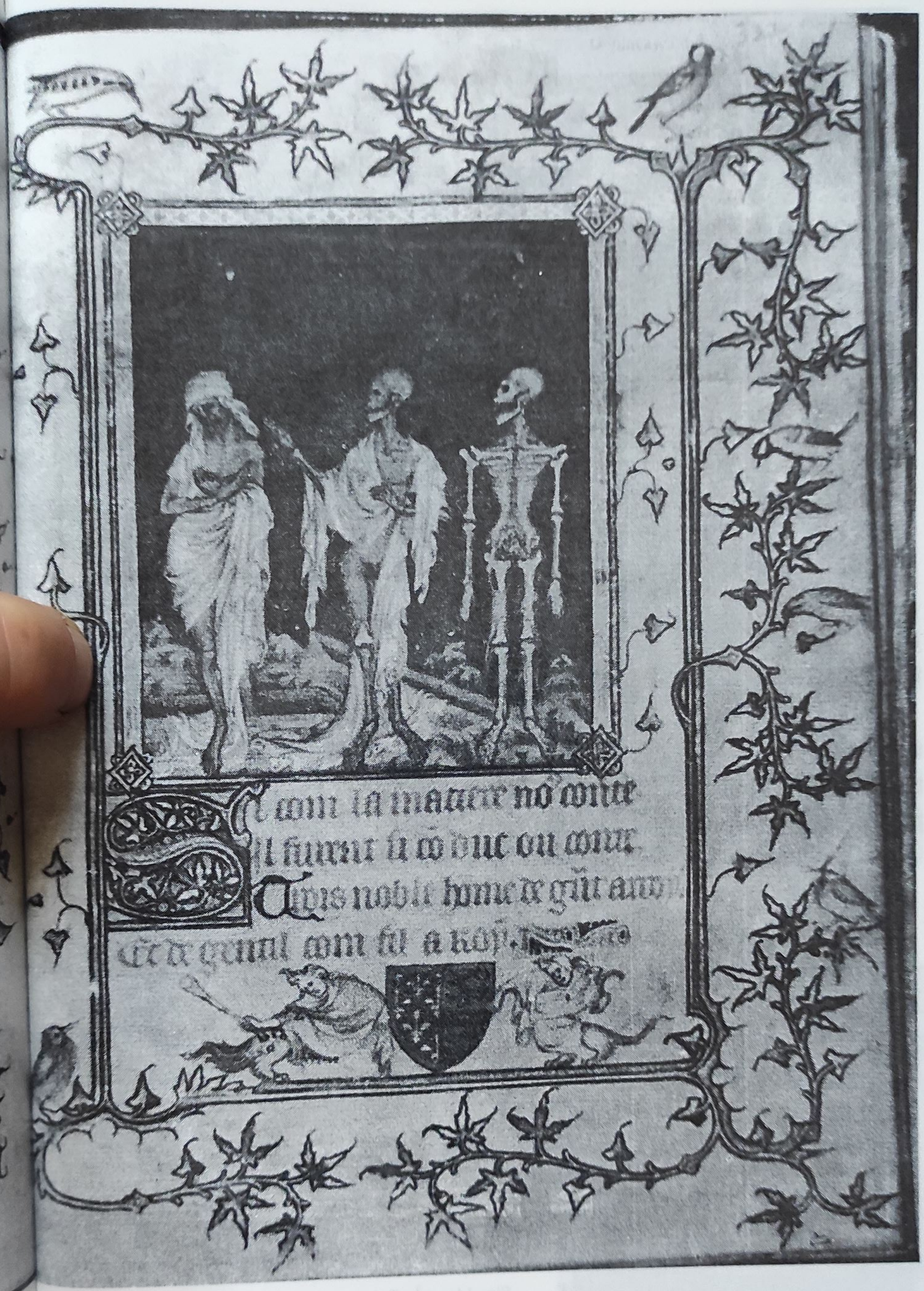


Fig. 12 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniatură din Ms. W. 51, f. 1-2. Walters Art Gallery – Baltimore.

Fig. 13 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniatură din Ms. 54.2.1., f. 320 v. – 321 r. (Psaltirea reginei Bonne din Luxemburg. Metropolitan Museum of Art – Washington).




0 v. – 321 r.
ngton).

Fig. 14 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniaturi ale inițialelor din Ms. 25566, f. 217 v, 218 r., 223 v., Biblioteca Națională – Paris.

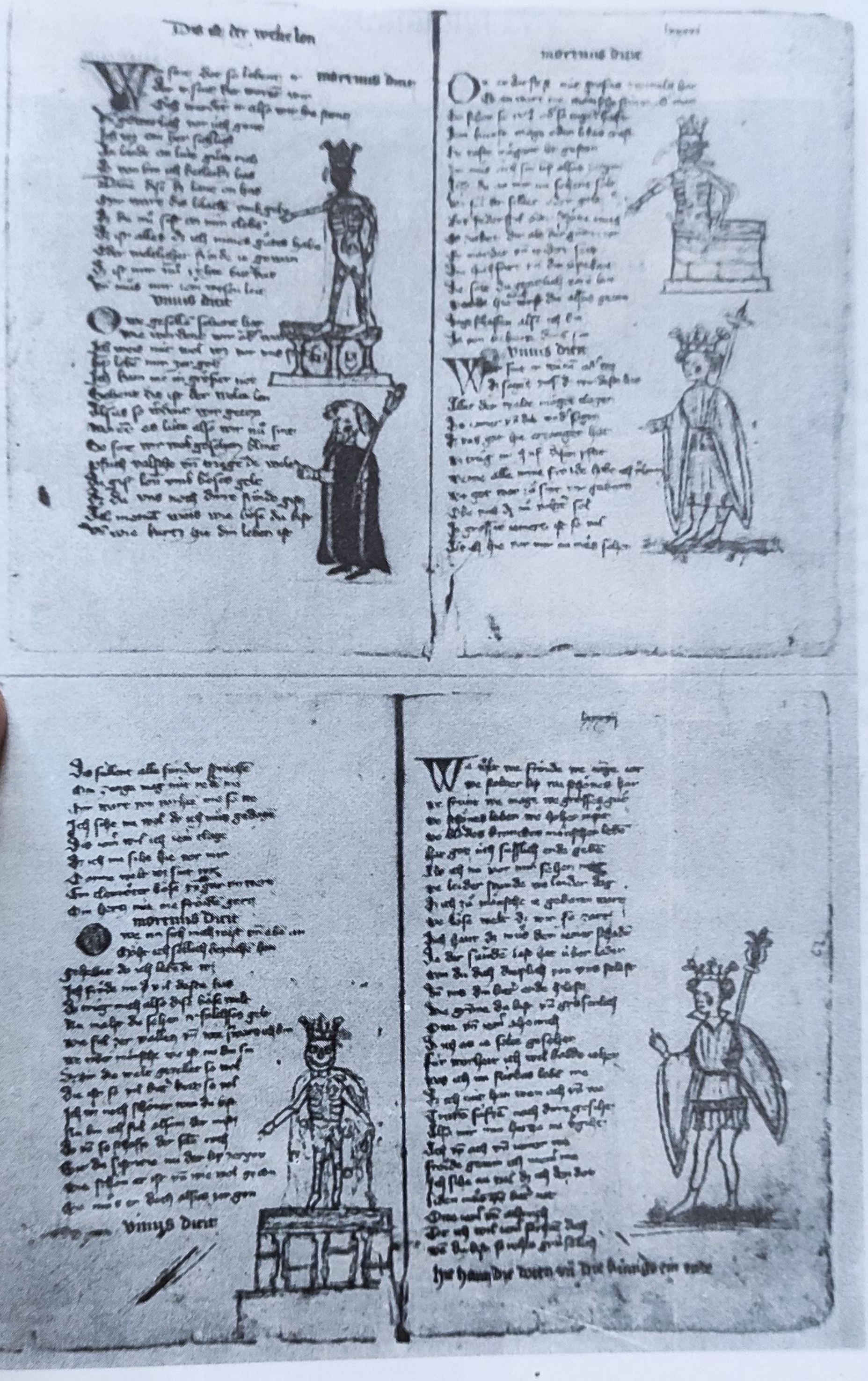



Fig. 15 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniaturi din Ms. Cod. Guelf 16.17 Aug., f. 85 v – 87 r. Biblioteca Ducele August – Wolfenbüttel.

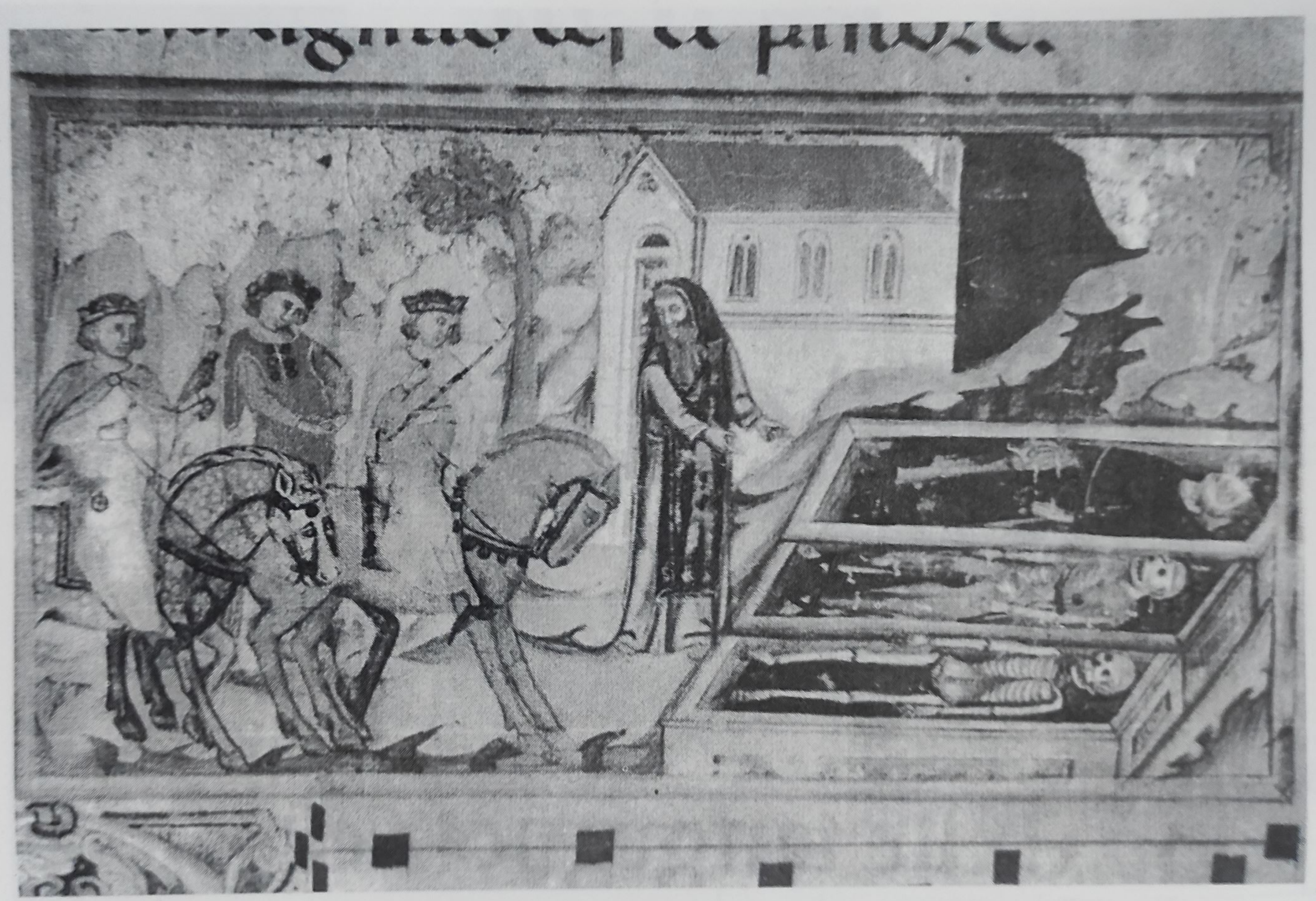


Fig. 16 – „Întâlnirea celor trei vii cu cei trei morți". Miniatură din Ms. Cod II.I.122,f. 134 r., Biblioteca Națională Magliabecchiana – Florența.

Fig. 17 Prinţul lumii. Muzeul „De l'oeuvre Notre Dame" – Strasbourg.

Fig. 18 – Iisus și Fecioarele înțelepte. Catedrala din Strasbourg.

Fig. 18 – înțelepte. Catedrala din Strasbourg.

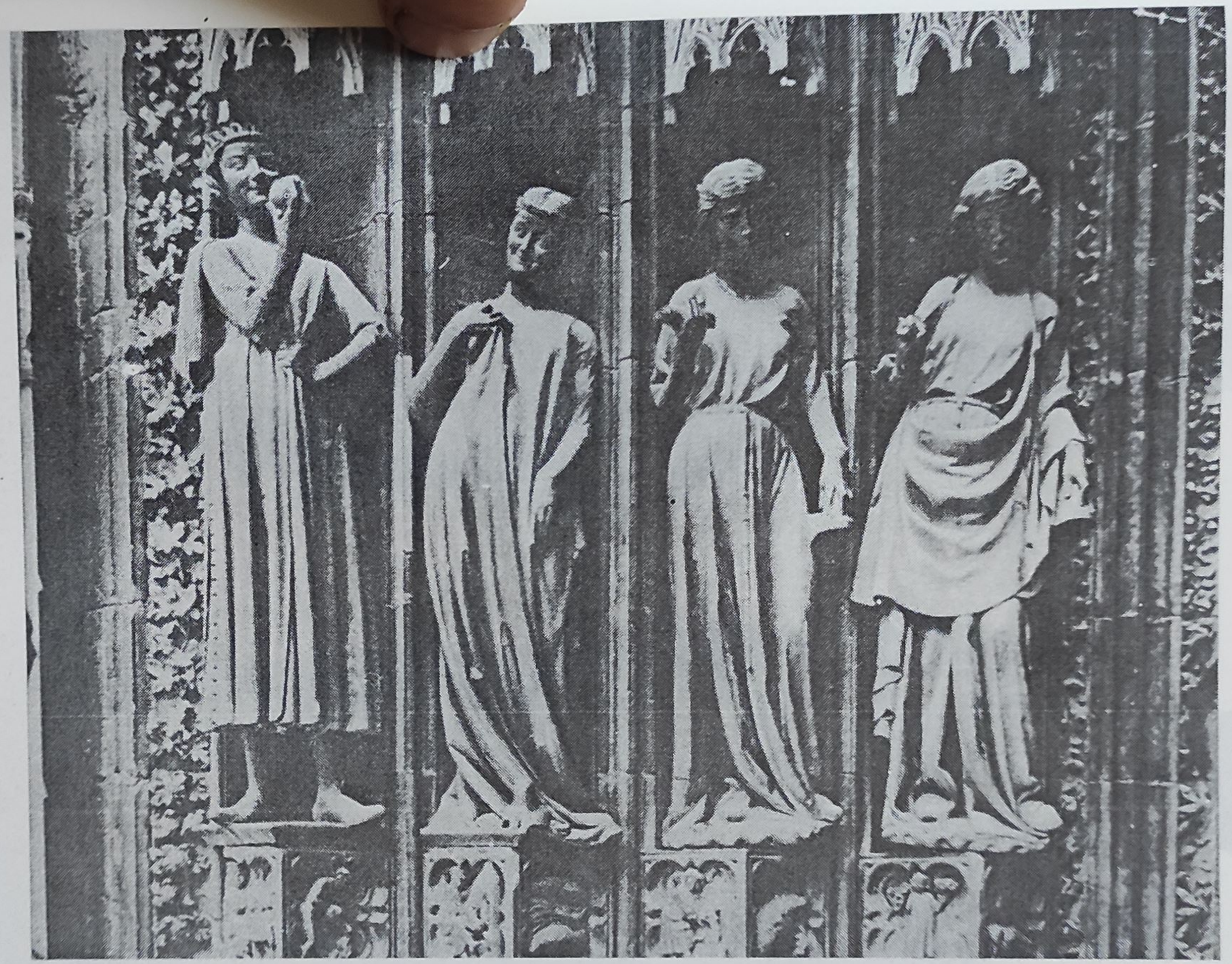


Fig. 19 – Prințul lumii și fecioarele nebune. Catedrala din Strasbourg.

Fig. 20 – Fecioarele nebune. Muzeul „De l'oeuvre Notre Dame" – Strasbourg.

Fig. 21 – Prințul lumii. Muzeul bisericii Sfântul Sebaldus – Nürnberg.

Fig. 22 – Prințul lumii. Mânăstirea din Freiburg-im-Brisgau.

Fig. 23 – Voluptatea. Mânăstirea din Freiburg-im-Brisgau.

Fig. 24 – Prințul lumii. Catedrala din Basel.

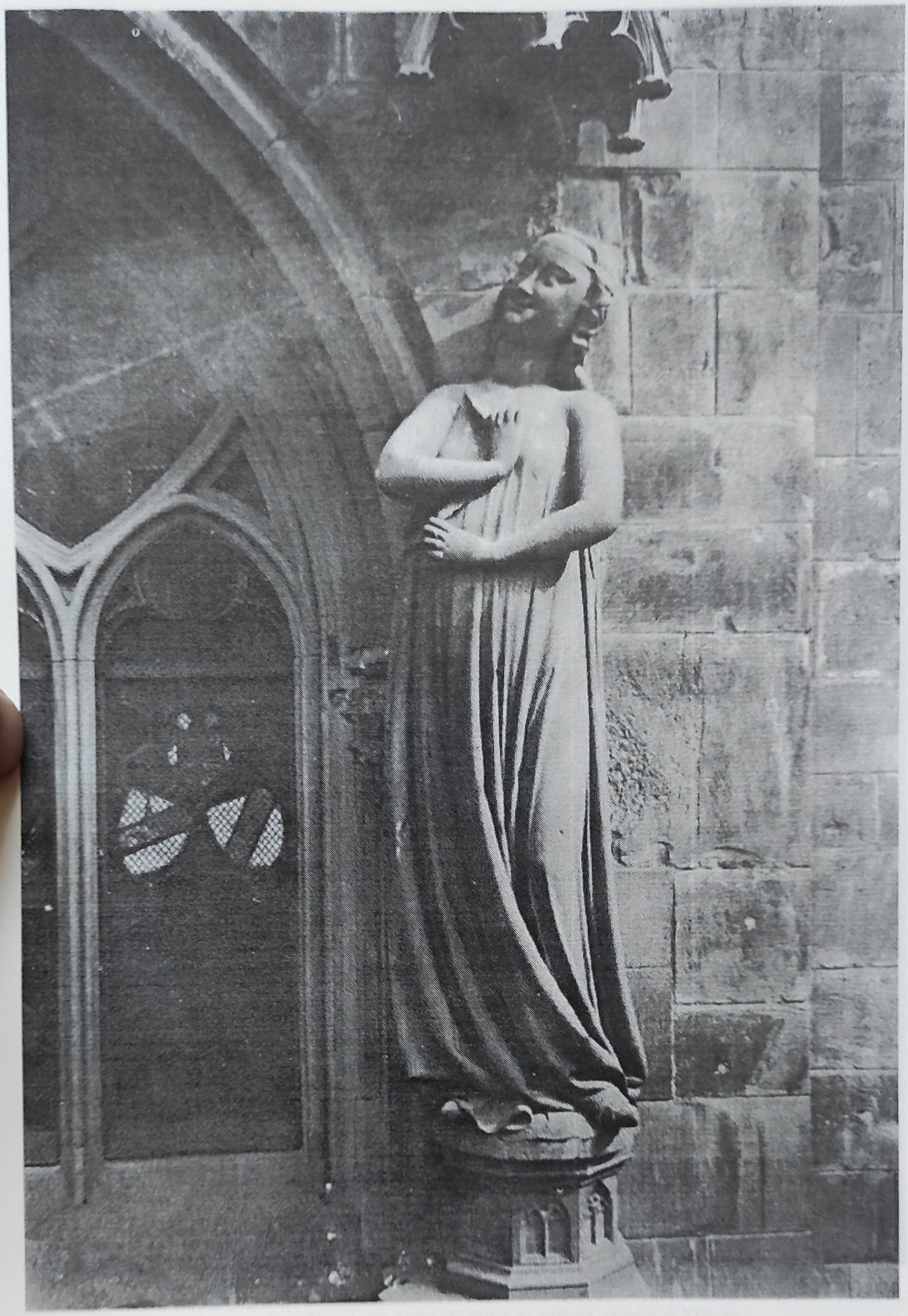


Fig. 25 – O fecioară nebună. Catedrala din Basel.

Fig. 26 – Prințul lumii. Copie după original. Muzeul catedralei din Basel.

# Capitolul V

Fig. 27 – Pereche galantă. Valvă de fildeș de oglindă, secolul al XIII-lea.

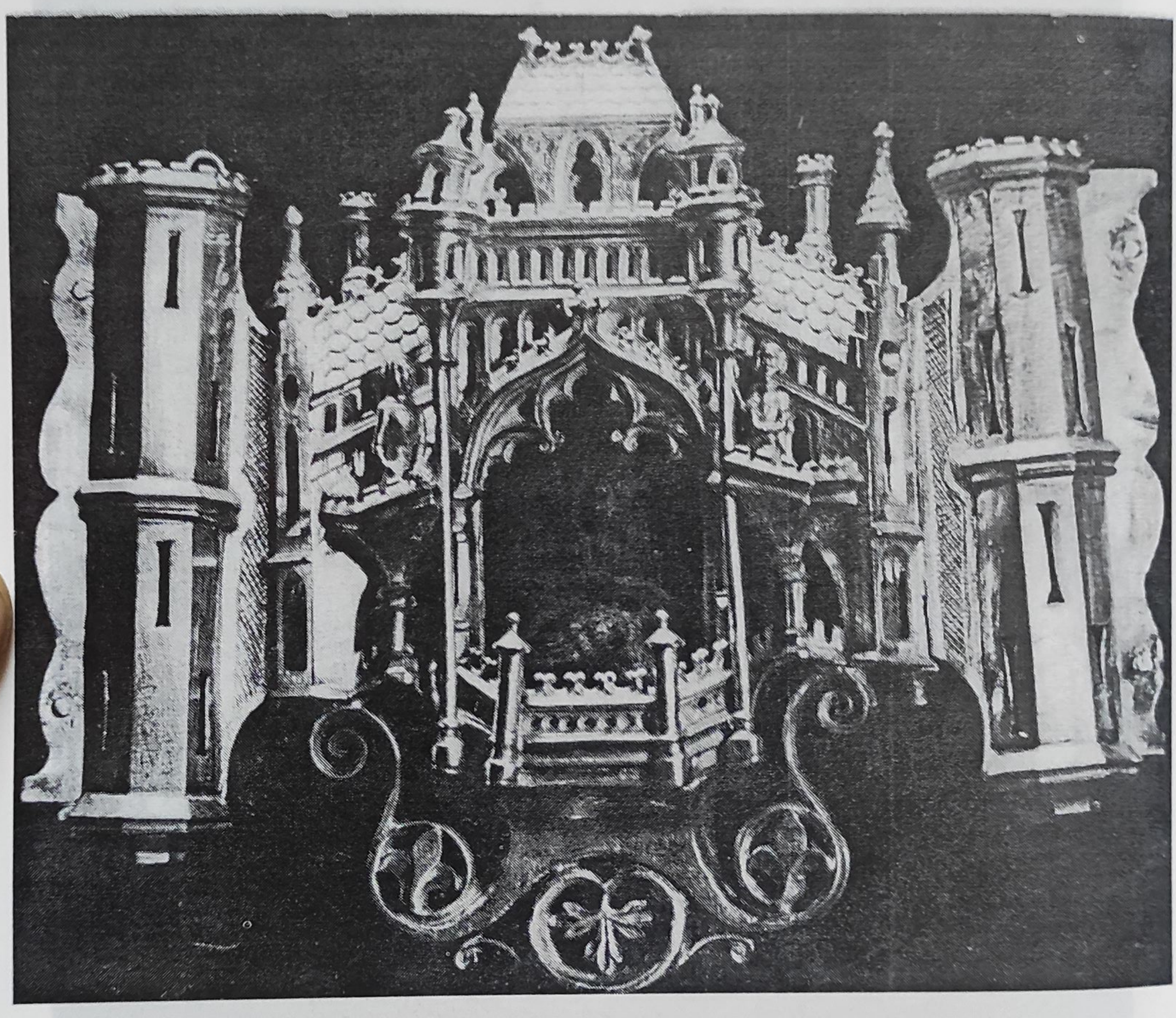


Fig. 28 – Paftaua de aur. Curtea de Argeș.

Fig. 29 – Cavaler șezând. Agrafă. Biserica Domnească din Curtea de Argeș.

Fig. 30 – Domniță. Agrafă. Biserica Domnească din Curtea de Argeș.

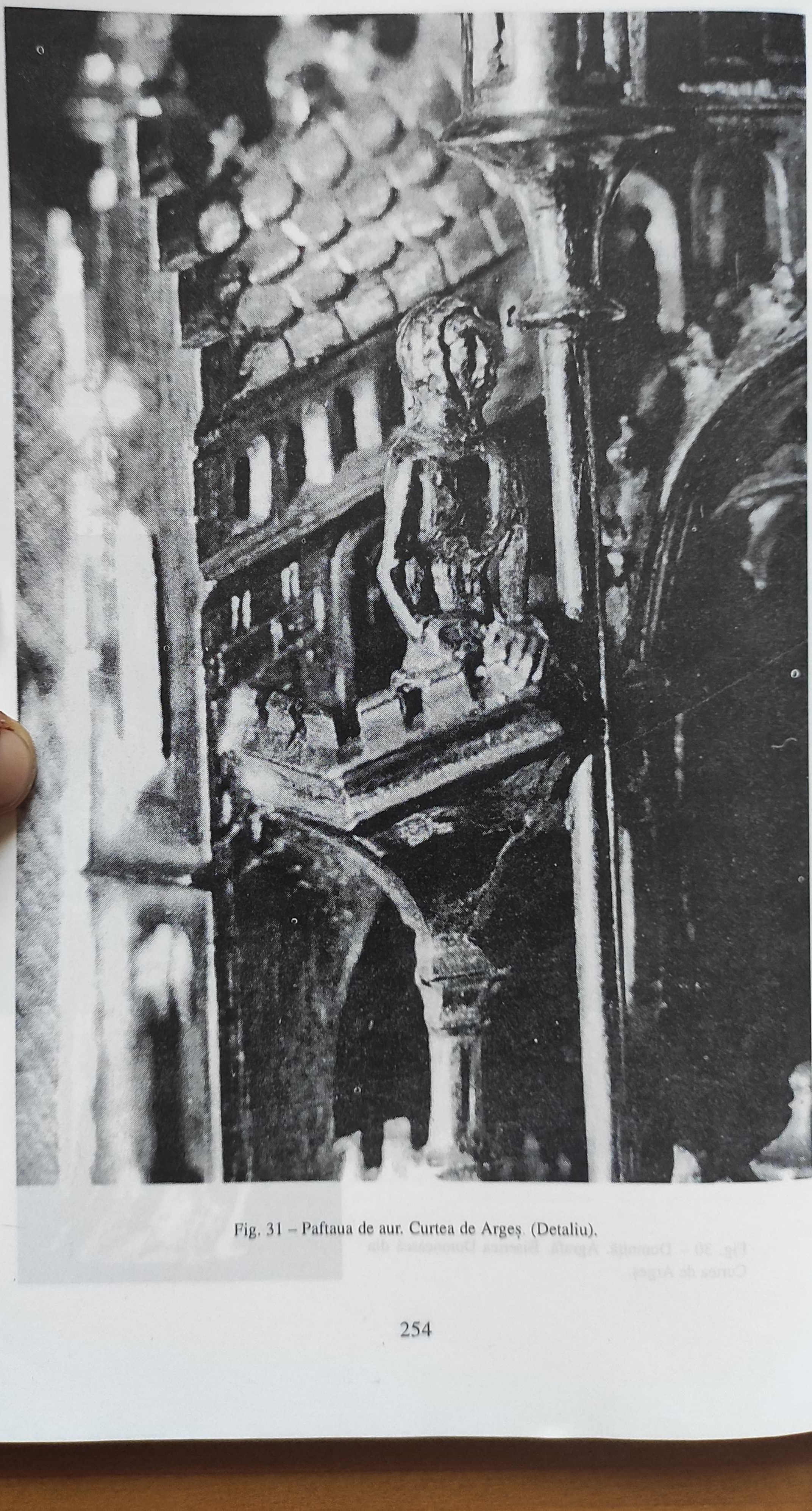


Fig. 31 – Paftaua de aur. Curtea de Argeș. (Detaliu).

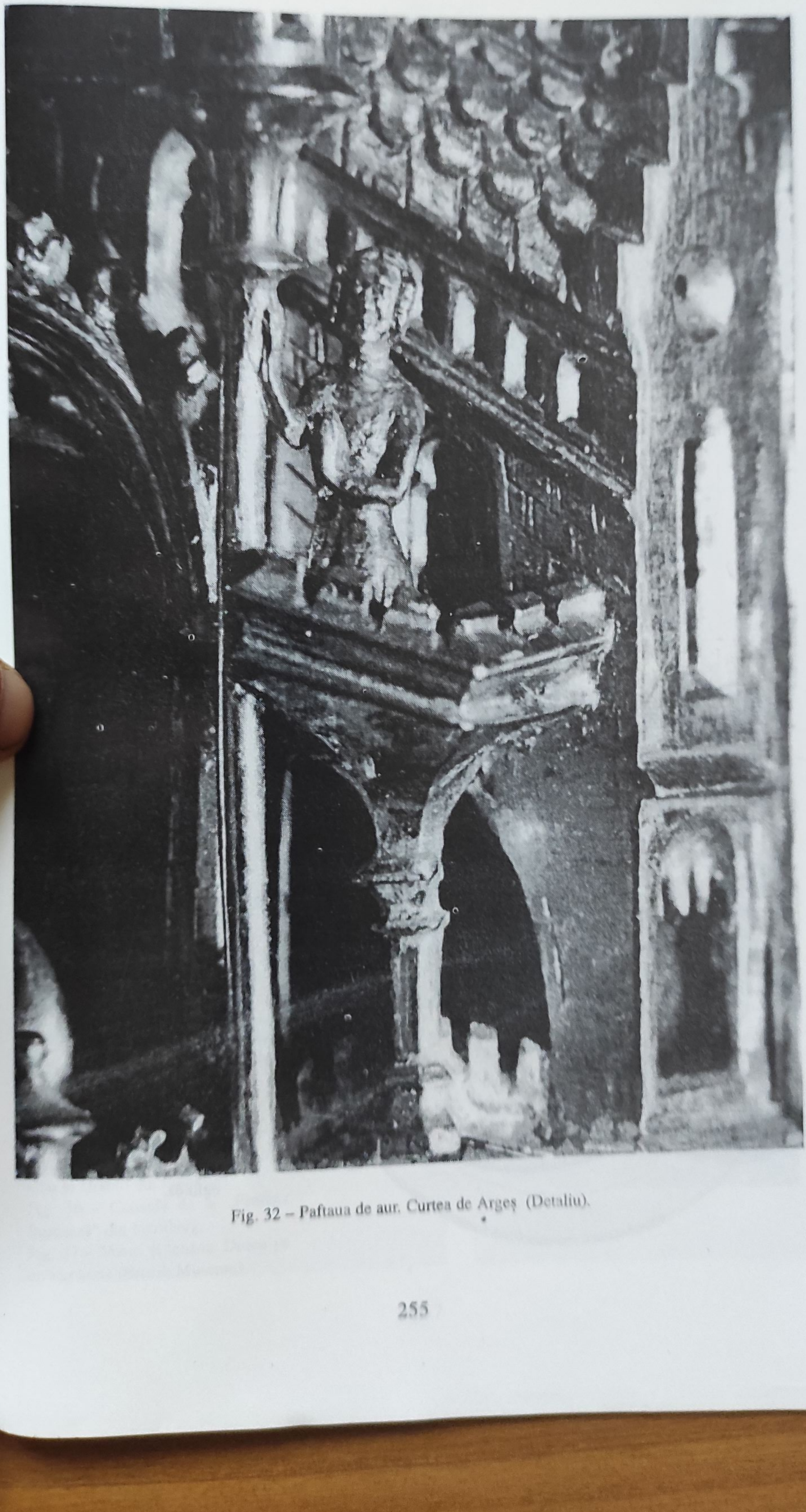


Fig. 32 – Paftaua de aur. Curtea de Argeș (Detaliu).

Fig. 33 – Joc de șah. Capac, din fildeș, de oglindă.

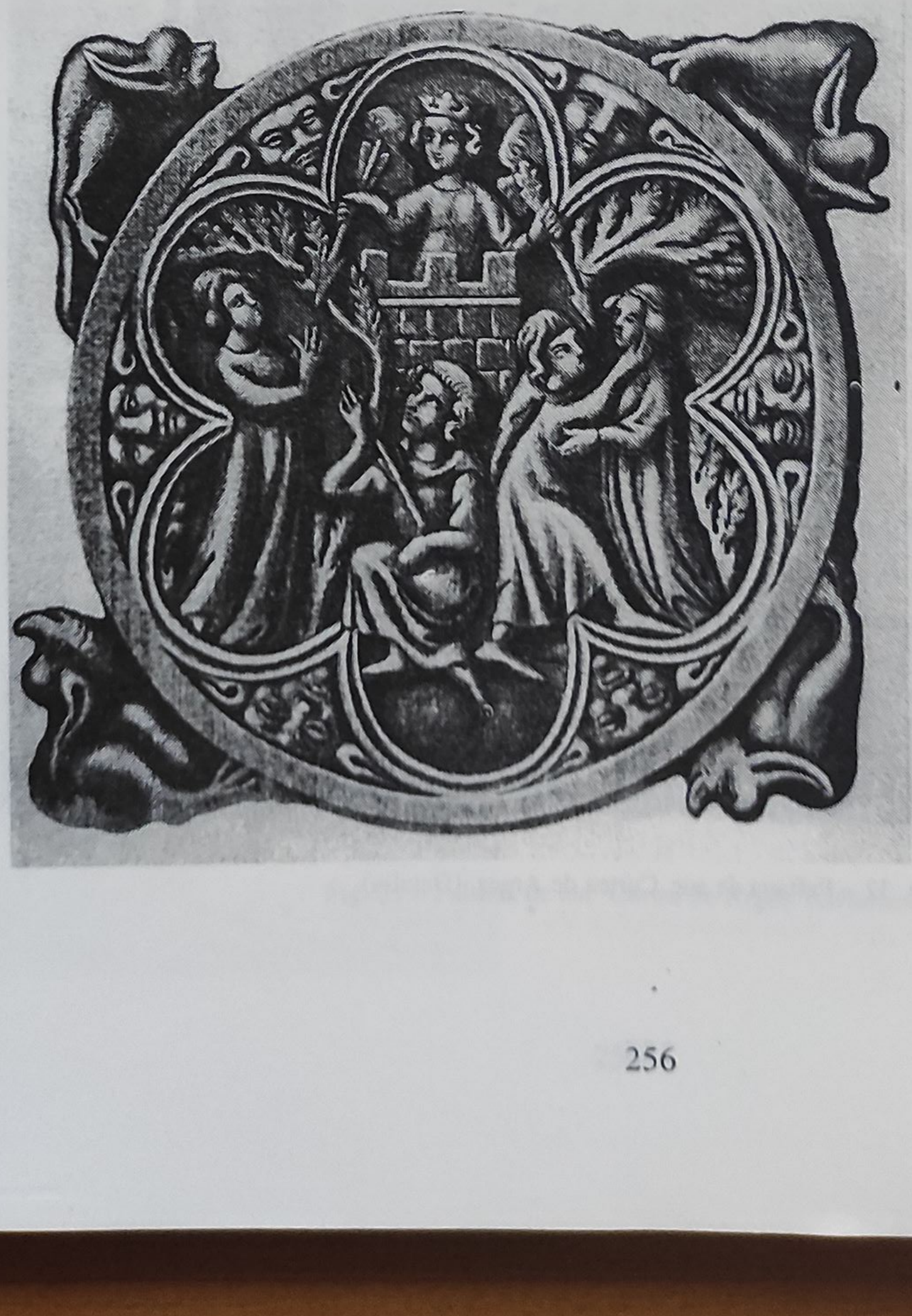


Fig. 34 – Zeul aruncând săgeți. Capac, din fildeș, de oglindă.

35

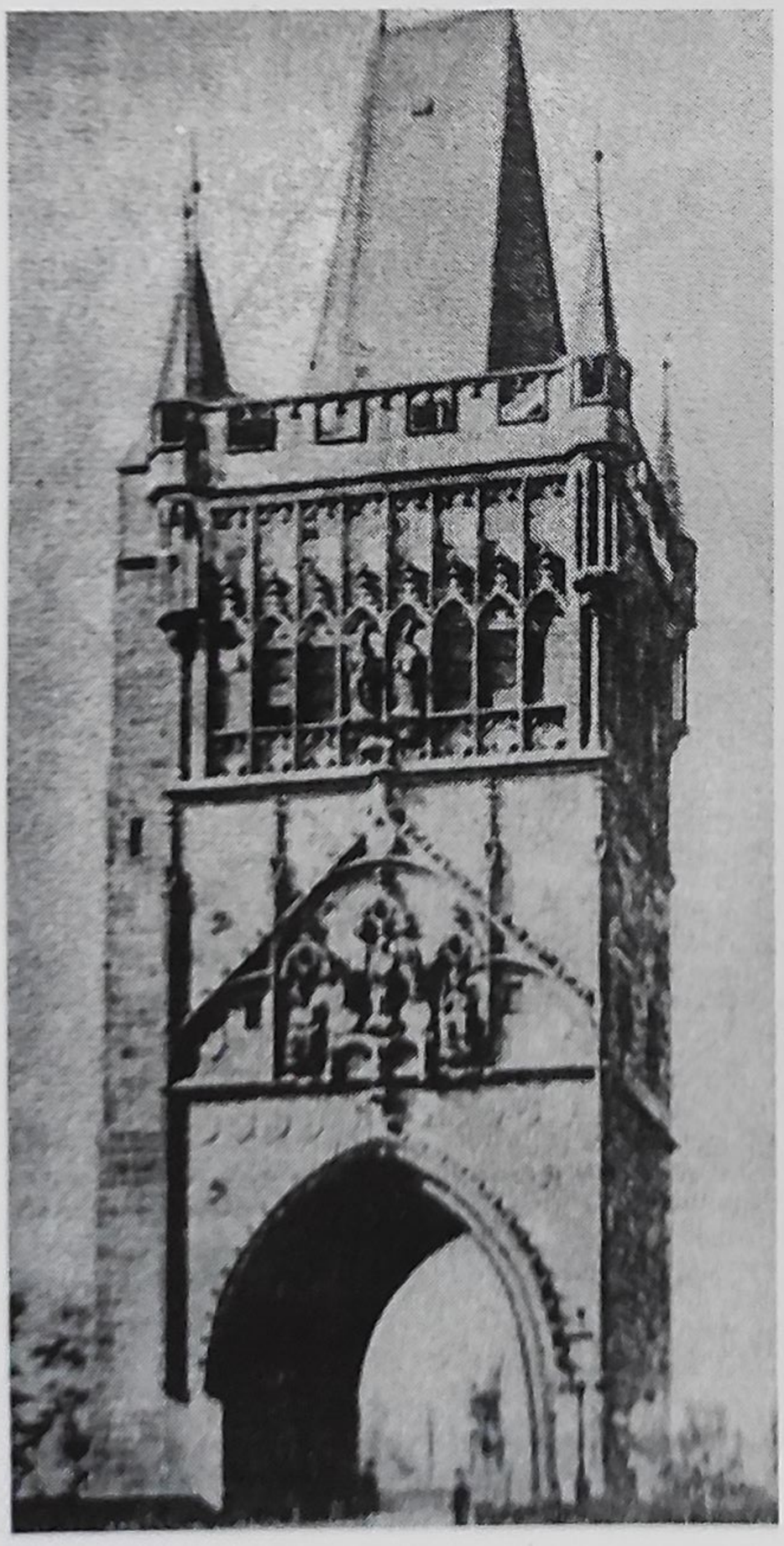
36

37

Fig. 35 – Detaliu de pe piatra de mormânt a Gudelei von Holtzhausen, aflat în Domul din Frankfurt.
Fig. 36 – Consolă de la „Fântâna frumoasă" din Nürnberg.
Fig. 37 – Venus și lebăda. Desen pe un vas antic (British Museum).

Fig. 38 – Turnul podului de pe Vltava (Praga).
Fig. 39 – Regele Cazimir cel Mare. Gisant (Cracovia).

38



39

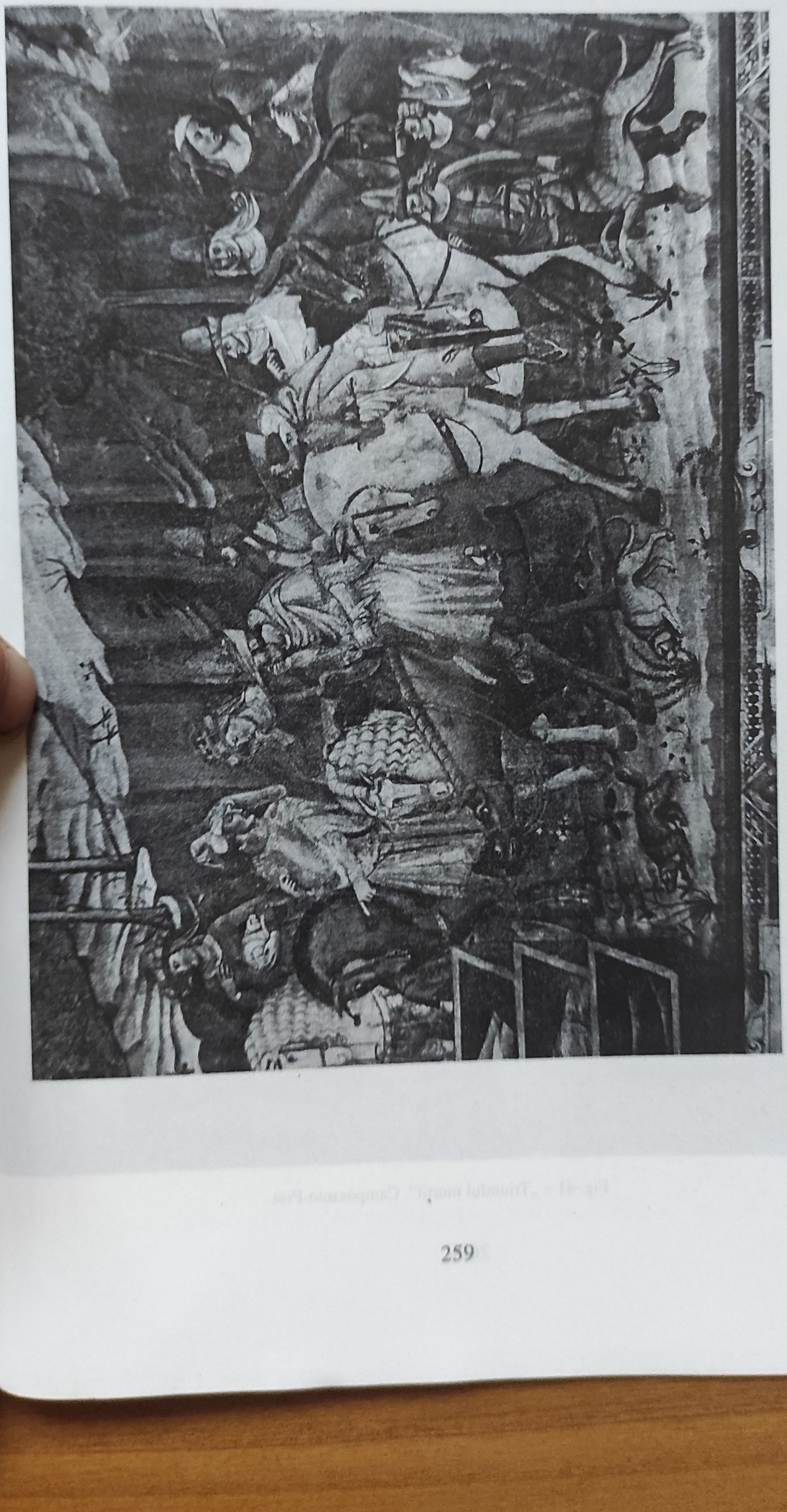


Fig. 40 – „Triumful morții". Camposanto-Pisa. Detaliu: „Întâlnirea cavalerilor cu cei trei morți".

Fig. 41 – „Triumful morții". Camposanto-Pisa.

Fig. 42 – „Triumful morții". Camposanto-Pisa. Detaliu: „Fericiții acestei lumi".

# Capitolul VII

Fig. 43 – „Coborârea în mormânt" (Detaliu). Mânăstirea din Freiburg-im-Brisgau.

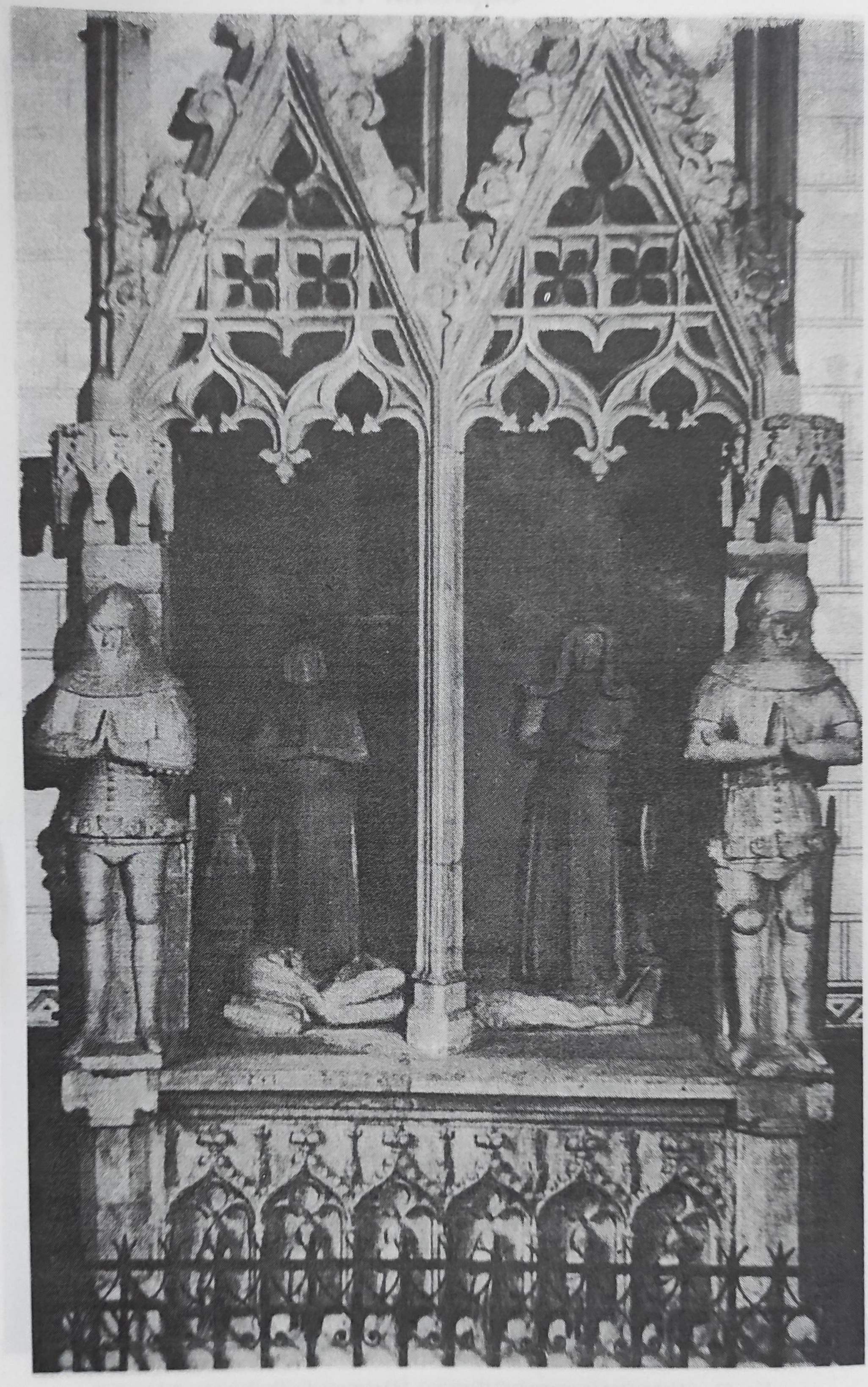


Fig. 44 – Monumentul cavalerului François de la Sarra. Capela castelului din La Sarraz.

Fig. 45 – „Coborârea în mormânt". Mânăstirea din Freiburg-im-Brisgau.

Fig. 46 – Monumentul cavalerului François de la Sarra. (Detaliu). Capela castelului din La Sarraz.

Fig. 47 – „Coborârea în mormânt". (Detaliu). Mânăstirea din Freiburg-im-Brisgau.

Fig. 48 – Monumentul cavalerului François de la Sarra (Détaliu). Capela castelului din La Sarraz.

# Capitolul VIII

Fig. 49 – Fragmente provenind din mormântul cardinalului de La Grange. Muzeul Petit Palais – Avignon.

Fig. 52 – Ludovic, duce d'Orléans în scena Bunei Vestiri. Fragmente provenind din monumentul cardinalului de La Grange. Muzeul Petit Palais-Avignon.

Fig. 53 – Reprezentarea în oratoriul de la Grange. Muzeul Petit Palais – Avignon.

Fig. 54 – Regele Charles VI în scena Nașterii Domnului. Fragmente provenind din monumentul cardinalului de La Grange. Muzeul Petit Palais – Avignon.

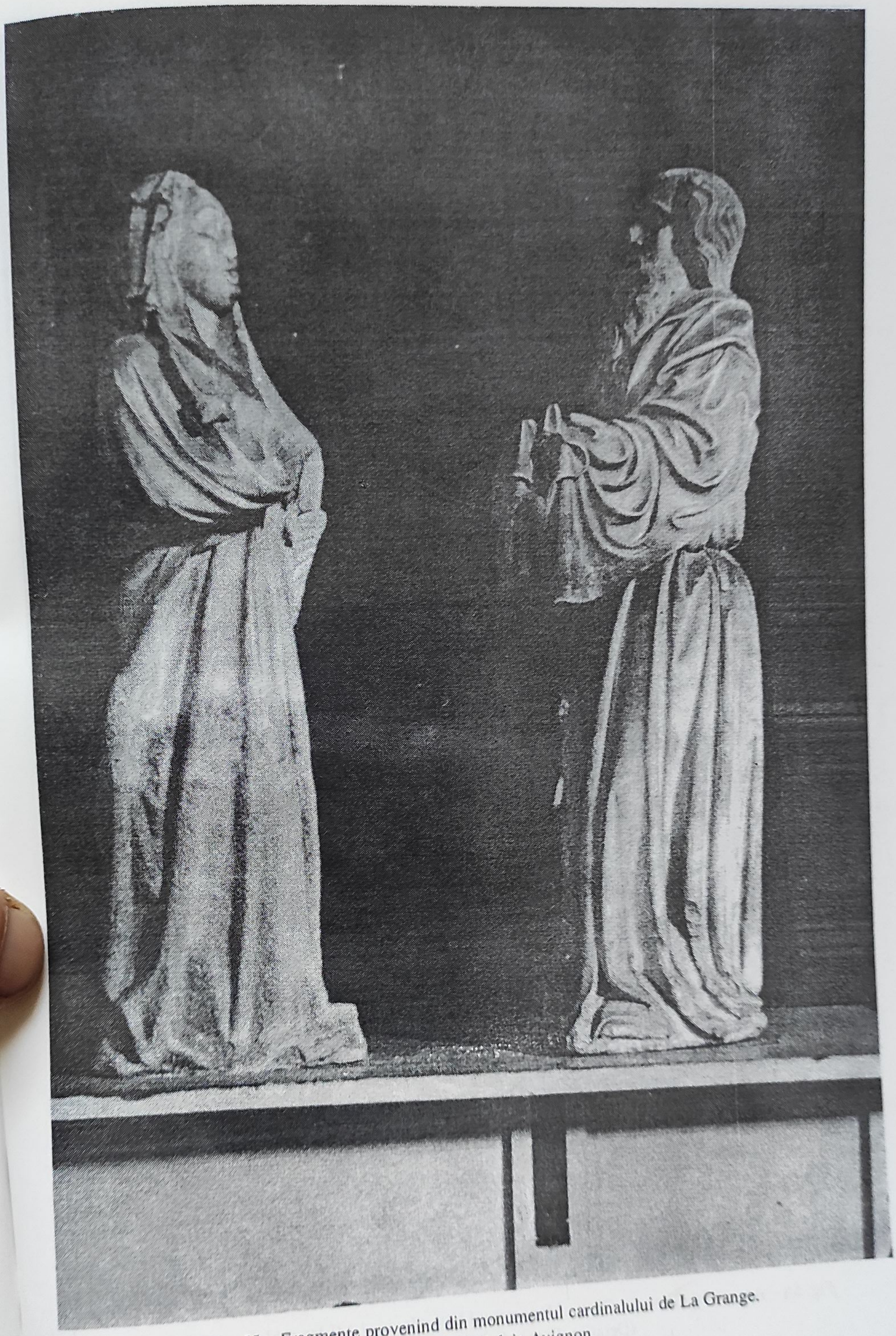


Fig. 55 – Fragmente provenind din monumentul cardinalului de La Grange.
Muzeul Petit Palais-Avignon.

Fig. 56 – Antonio și Giovanni Giusti. Monumentul lui Ludovic al XII-lea și al Anei de Bretania (Detaliu). Catedrala Saint Denis – Paris.

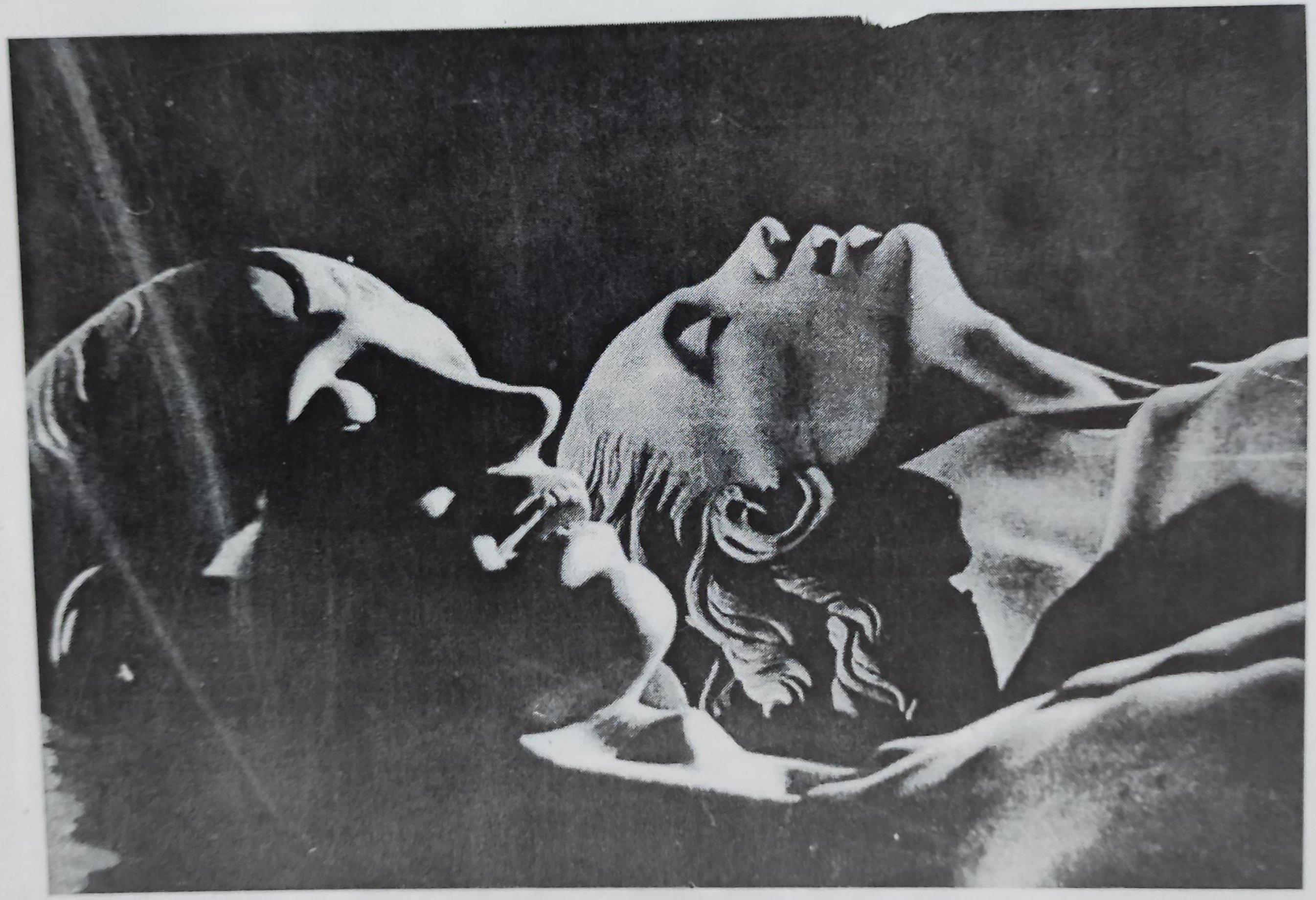


Fig. 57 – Antonio și Giovanni Giusti. Ludovic al XII și Ana de Bretania reprezentați *in transis* (Detaliu). Catedrala Saint Denis – Paris.

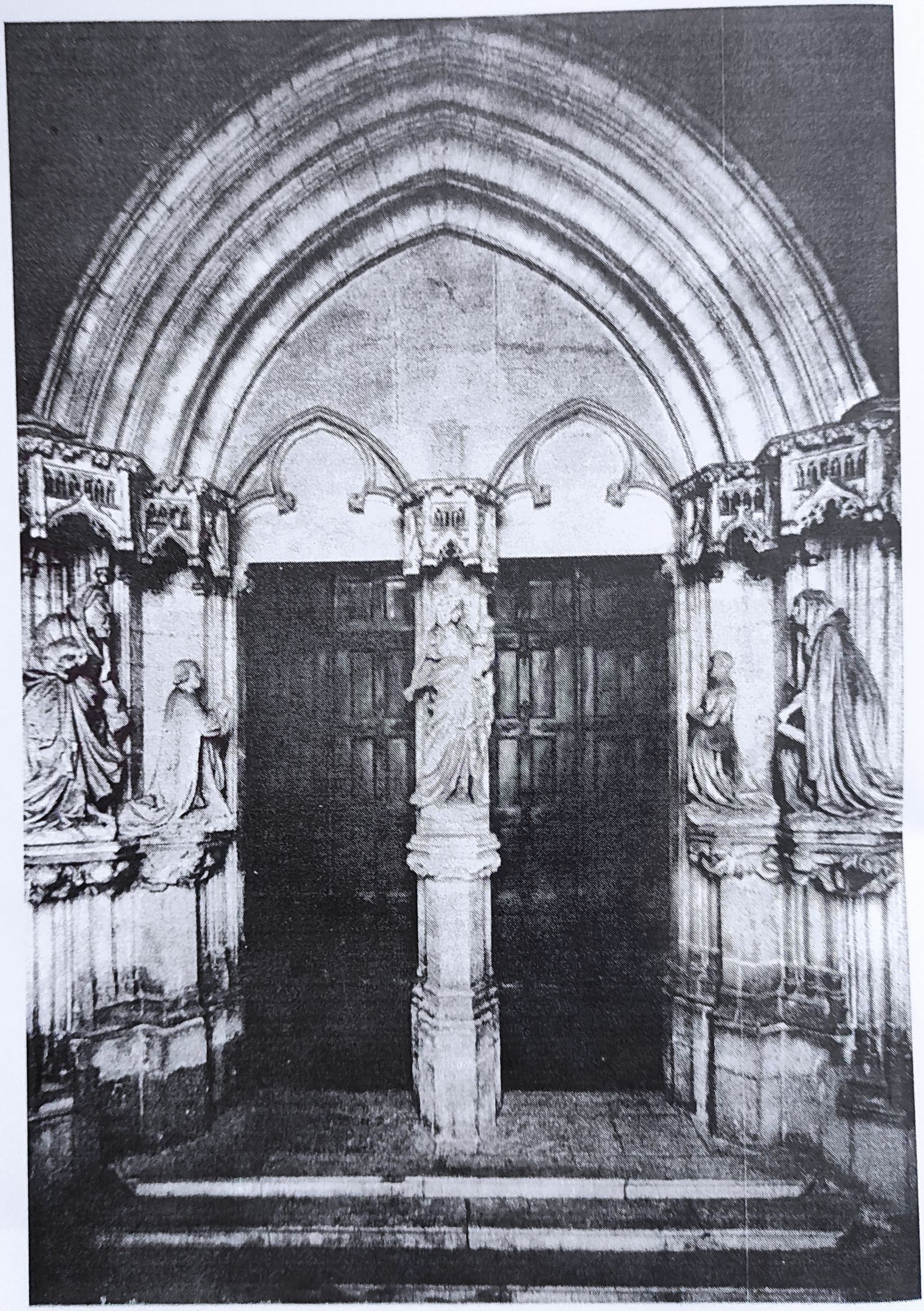


Fig. 58 – Claus Sluter, Philippe le Hardi și Margueritte de Flandra. Portal al mânăstirii din Champmol.

# CUPRINSUL


Cuvânt înainte ..... 7

I Sfârșit și început de ev ..... 9
II Romanul *Varlaam și Ioasaf* la originea temei Întâlnirii celor trei ..... vii și trei morți ..... 31
III Itinerarul european al temei Întâlnirii celor trei vii și trei morți ..... 52
IV Prințul lumii și Doamna lumii ..... 80
V Doamna Venus și perechile galante ..... 95
VI Fresca din Campo Santo din Pisa ..... 114
VII Monumentul cavalerului François de la Sarra ..... 126
VIII Monumentul cardinalului Jean de La Grange ..... 140
IX Nemurire și decompoziție în arta evului mediu ..... 157

Anexe ..... 165

Bibliografie ..... 189

Index de manuscrise ..... 196

Résumé ..... 199

Notă bio-bibliografică ..... 215